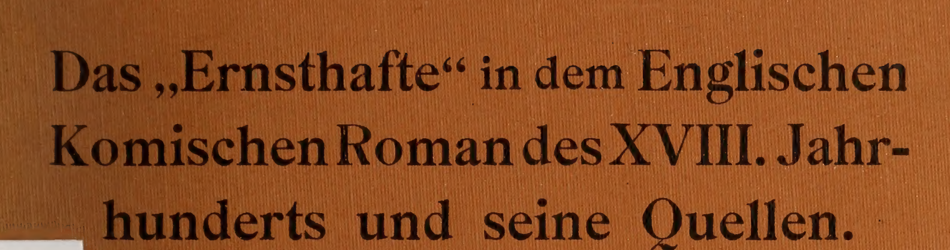


# Das „Ernsthafte“ in dem Englischen Komischen Roman des XVIII. Jahrhunderts und seine Quellen.



Inaugural-Dissertation

zur

**Erlangung der philosophischen Doktorwürde**

der

hohen philosophischen Fakultät der Großherzogl. und Herzogl. Sächs. Gesamtuniversität Jena

vorgelegt von

**Ernst Wicklein**

aus Jena.

**Dresden**

Buchdruckerei Max Emil Fischer

1908.



# Das „Ernsthafte“ in dem Englischen Komischen Roman des XVIII. Jahrhunderts und seine Quellen.

---

Inaugural-Dissertation

zur

**Erlangung der philosophischen Doktorwürde**

der

hohen philosophischen Fakultät der Großherzogl. und Herzogl. Sächs. Gesamtuniversität Jena

vorgelegt von

**Ernst Wicklein**

aus Jena.

**Dresden**

Buchdruckerei Max Emil Fischer

1908.

Genehmigt von der philosophischen Fakultät der Universität Jena auf Antrag des Herrn Professor Dr. Wolfgang Keller.

Jena, den 29. Februar 1908.

Geh. Hofrat Professor Dr. Winkelmann,
d. Zt. Dekan.

*Meiner lieben Mutter*

*und dem Andenken meines Vaters*

*in Dankbarkeit und Verehrung.*

# Quellenverzeichnis.

## I. Texte.

Fielding, Henry. The Works, with the Life of the Author. Edinburgh 1771. In 12 vol.

Smollet, T. The Adventures of Roderick Random. Tauchnitz Edition.

Sterne, L. The Life and Opinions of Tristram Shandy. Tauchnitz Ed.

— A Sentimental Journey through France and Italy. Tauchnitz Ed.

The Spectator, edited by Henry Morley. London 1891.

— in „The British Essayists“ with Preface by Lynam. Lond. 1827. vol. IV — IX.

Cervantes, M. Leben und Thaten des scharfsinnigen Edlen von la Mancha. Übersetzt von Ludwig Tieck. 4 Bde. Berlin 1812.

Sorel, Charles (pseud. Moulinet). La vraye Histoire comique de Francion. Paris 1633 (?).

Scarron, Paul. Le Roman Comique. 2 Bde. Paris 1857.

Furetière, Antoine. Le Roman Bourgeois. Paris, Garnier Frères.

Lesage. Histoire de Gil Blas de Santillane. 5 Bde. Paris 1836.

— Le Diable Boiteux. 2 Bde. Paris 1820.

— II, S. 211. Les Béquilles du Diable Boiteux. (Par Laurent Bordelon.)

— II, S. 225. Entretiens Sérieux et Comiques des Cheminées de Madrid.

Marivaux. Oeuvres complettes de M. de Marivaux. 1781.

T. VI, VII. La Vie de Marianne.

T. VII. Le Paysan Parvenu.

## II. Literarhistorische Werke und Abhandlungen.

Aristoteles' Werke. Griechisch und deutsch. Vierter Band: Über die Dichtkunst. Zweite Auflage. Leipzig 1874.

Beljame, A. Le Public et les Hommes de Lettres en Angleterre au XVIII. siècle. Paris 1881.

Boswell, J. The Life of S. Johnson. Globe Edition. Lond. 1903.

Chambers' Cyclopaedia of Engl. Literature. London 1893.

Courthope, W. J. Addison. Lond. 1884. In „English Men of Letters“ ed. by John Morley.

Dictionary of National Biography. Ed. Stephen and Lee.

Dobson, A. Fielding (E. M. o. L.) London 1883.

Garnett, R. Age of Dryden. London 1896.

Gasmeyer. Samuel Richardson's Pamela, ihre Quellen und ihr Einfluß auf die englische Literatur. Diss. Leipz. 1891.
Geissler. Defoe's Theorie über Robinson Crusoe. Anglia XIX, 1.
Gosse, E. A History of Eighteenth Century Literature. Lond. 1889.
Hamelius, P. Die Kritik in der Englischen Literatur des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Leipzig 1897.
Hettner. Geschichte der englischen Literatur von der Wiederherstellung des Königtums bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. 1660 — 1770.
Höhne. Komik und Humor in Fielding's Joseph Andrews. Progr. Greifswald 1902.
Jusserand, J. J. The English Novel in the Time of Shakespeare. Transl. from the French by Elizabeth Lee. Lond. 1899.
Kabelmann, J. Addison's literarische Kritik im Spectator. Diss. Rostock 1900.
Lanson, G. Histoire de la Littérature Française. Paris 1896.
Lenk, B. Addison und der Spectator. Progr. Stade 1890.
Lotheissen, F. Geschichte der Französischen Literatur im XVII. Jahrhundert. 4 Bde. Wien 1883.
Macaulay, Th. B. The Life and Writings of Addison. In „Critical and Historical Essays, contributed to the Edinburgh Reviews". vol. V. Leipz. 1850. Tauchnitz Ed.
Minto, W. Daniel Defoe. (E. M. o. L.) L. 1885.
Paul, A. Addison's Influence on the Social Reform of his Age. Progr. Hamburg 1876.
Quarterly Review. Bd. 94 (1854).
Raleigh, W. The English Novel. Lond. 1896.
Saintsbury, George. A History of Criticism and Literary Taste in Europe. Vol. II. From the Renaissance to the Decline of Eighteenth Century Orthodoxy. Edinburgh and London 1902.
Sander, C. Die Franzosen und ihre Literatur im Urteil der moralischen Zeitschriften Steeles und Addisons. Diss. Straßb. 1903.
Saudé, E. Die Grundlagen der literarischen Kritik bei Joseph Addison. Diss. Berlin 1906.
Stephen, L. History of English Thought in the Eighteenth Century. London 1876. 2 vols.
Taine, H. Histoire de la Littérature Anglaise. Paris 1863.
Thackeray's Lectures on the English Humorists of the XVIII. century.
Thomson, A. H. A History of English Literature. London 1901.
Thraill, H. D. Sterne. (E. M. o. L.) London 1882.
Waldberg, Max Freiherr von. Der empfindsame Roman in Frankreich. Erster Teil: Die Anfänge bis zum Beginne des XVIII. Jahrhunderts. Straßburg und Berlin 1906.
Wershoven. Smollet et Lesage. Progr. Berl. 1883.

# Inhaltsverzeichnis.

# Einleitung.

Der Titel: „Das Ernsthafte in dem englischen komischen Roman des XVIII. Jahrhunderts und seine Quellen“, den die vorliegende Untersuchung trägt, mag nicht unmittelbar ihr Wesen klar bezeichnen, ihren Zweck zu verstehen geben. Was ist das „Ernsthafte“ in diesen komischen Romanen, und welches sind seine Quellen? Diese Fragen müssen zunächst in wenigen einleitenden Sätzen beantwortet werden. Eine Aufklärung jedoch über die gesamten Grundlagen, auf denen sich die Untersuchung aufbaut, kann nicht schon hier gegeben werden. Die Weite des behandelten Gebietes erfordert es, daß sie an den Anfang der Untersuchung selbst gesetzt werde.

Unter dem „Ernsthaften“ werden die Teile der Romane verstanden, welche die Äußerungen der Autoren über ihre literarische Stellung enthalten, die Teile, in denen diese selbst ihre Werke von denen ihrer Zeitgenossen scheiden. Fielding spricht von dieser Seite seiner Romane in dem ersten Kapitel des V. Buches des „Tom Jones“. Er überschreibt es: „Of the Serious in writing, and for what purpose it is introduced.“ In seinen Romanen sind diese theoretischen Abhandlungen nicht zufällig dem erzählenden Teile angegliedert, wie bei Sterne, oder nur in Art von Vorreden diesem vorangestellt, wie bei Smollet, sondern sie sind ihm selbständig nebengeordnet; sie erfüllen im „Joseph Andrews“ und vollends im „Tom Jones“ eine prinzipielle Aufgabe.

Die Quellen des Ernsthaften in den Romanen sind zugleich die Quellen der Romane selbst: der englische Roman des XVIII. Jahrhunderts ist einerseits eine natürliche Folge der moralischen Zeitschriften, welche im Anfange dieses Jahrhunderts in England

erschienen, andererseits ist er die organische Vollendung einer kontinentalen Tradition, der realistischen Romane der Spanier und Franzosen. Es ist nicht schwer, die Verwandtschaft herauszufinden, welche zwischen den theoretischen Abhandlungen Fieldings und den literarisch-kritischen Essays des Spectator, der vornehmsten der moralischen Zeitschriften, besteht. Es sind dieselben Stoffe, die hier wie dort behandelt werden, und es ist dieselbe Form, in die sie gekleidet werden, — eine Form nicht streng philosophischer Gründlichkeit und Abstraktion, sondern leichter, gefälliger, vertraulicher Unterhaltung. Erfahren wir nun, daß auch Cervantes seinen „Don Quixote" durch solche ernsthaften Betrachtungen ausgezeichnet hat, daß sie häufig in dem realistischen Roman der Franzosen zu finden sind, so muß uns die Bemühung recht nützlich erscheinen, diese Teile aufzusuchen, sie herauszulösen, in Zusammenhang zu bringen, diejenigen lebendigen Grundideen aufzuzeigen, welche der realistischen den Sieg gegen eine starke idealistische Richtung verschafften, gegen eine Richtung, die, fest eingewurzelt in der seelischen Lage einer ganzen Gesellschaft, unüberwindlich schien.

Diese kurze Darlegung des Wesens vorliegender Untersuchung mag genügen, um ihre Berechtigung zu erweisen.

# I.

# Die Grundlagen der Untersuchung.

## 1. Der realistische Roman in der französischen Literatur des XVII. Jahrhunderts.

Während des weitaus größten Teiles des XVII. Jahrhunderts herrschte in der Gesellschaft und in der Literatur Frankreichs ein Ideal, welches aus Italien eingeführt worden war. Es war in Spanien entstanden, Italien aber hatte es an seinen feinen und glänzenden Höfen bedeutend veredelt und geläutert. Es ist das Ideal ritterlichen Heldentums, das, weit über der Wirklichkeit schwebend, vermählt mit den feudalen Anschauungen des Mittelalters, die aristokratische Gesellschaft gefangen hielt. Die Literatur pflegte diesen Geist. Sie kannte nur große Helden, hochgeborene Fürsten, denen ein gütiges Geschick alle vollkommenen Gaben verschwenderisch verliehen hatte. Gegen diese schwärmerischen Ideen erhob sich schon früh der komische Roman. Er hielt dem Heldenroman und dem süßlichen Hirtenroman, der sich ihm bald zugesellte, die Wirklichkeit entgegen, das Leben, welches den Menschen überall umgibt.

Dieser Widerstreit der beiden Richtungen wird von Smollet in seiner Vorrede zum Roderick Random geschildert, und der Ursprung der einen bis in das Altertum verfolgt. Der Roman — so ist Smollets Meinung — verdankt seinen Ursprung der Unwissenheit, der Eitelkeit und dem Aberglauben der Menschheit. Die ganze heidnische Mythologie ist nichts anderes, als eine Sammlung von Romanen. Hatte sich irgend ein Mann durch seine Weisheit oder Tapferkeit in einem Volke besonders ausgezeichnet, so schmückten seine Familienangehörigen und seine Freunde diese Eigenschaften aus und stellten seine Person

als heilig und überirdisch hin. Das unwissende Volk sträubte sich nicht lange gegen diesen Glauben. Es erbaute ihm Altäre, verehrte ihn, pries ihn und flehte ihn um seinen Schutz an. Seine gewaltigen Taten wurden mit tausend Übertreibungen der Nachwelt überliefert und spornten andere an, seinem Beispiel zu folgen. Mit dem Fortschritt der Kultur wurden diese Geschichten poetisch gestaltet. Sie wurden öffentlich gesungen und bei Festen zur Erbauung und Belehrung der Zuhörer vorgetragen. Vor der Schlacht stimmten die Krieger solche Gesänge an, um sich an den Taten jener verstorbenen Helden zu begeistern. So entstand die Tragödie und das Epos. Je mehr der Geschmack sich besserte, desto mehr vervollkommneten sich diese Erzeugnisse. Es ist auffällig, daß die Alten auf der Höhe ihrer Entwickelung keine Prosaerzählungen besaßen, wie die Neueren; aber es ist nicht verwunderlich. Sie hatten von der Hand ihrer größten Dichter viele herrliche Gesänge von den bedeutendsten Ereignissen, daß sie Prosafabeln nicht entbehrten. Der Prosaroman erscheint erst, als Kunst und Wissenschaft nach dem Einfall der Barbarenvölker in Europa wieder aufleben. Aber er entstand in einer Zeit, in der die Gemüter der Menschen durch die Herrschaft der Priester zu dem höchsten Gipfel der Leichtgläubigkeit geführt worden waren. Die Autoren der Romane ließen daher alle Wahrscheinlichkeit außer acht. Konnten sie an Genie die Alten nicht erreichen, so wollten sie sie in der Erfindung übertreffen. Sie füllten ihre Werke mit den ungeheuerlichsten Übertreibungen an und wandten sich lieber an das Erstaunen und die Verwunderung des Volkes, als an sein gesundes Urteil. Bald riefen sie auch noch Geister zu Hilfe und zeichneten ihre Helden lieber durch übermäßige Körperstärke, große Taten und überspanntes Benehmen aus, als durch Würde des Gefühls und Hoheit der Handlung. Obschon nichts lächerlicher und unnatürlicher sein konnte, als diese gewaltigen Herren, so fehlte es ihnen doch nicht an Bewunderern und Verehrern. So war die Welt mit dem Geiste des fahrenden Rittertums durchtränkt, als Cervantes durch seinen unnachahmlichen Don Quixote den Geschmack der Menschheit

wieder ins rechte Maß brachte, indem er das ganze Ritterwesen von dem richtigen Standpunkte aus betrachtete und den Roman für weit nützlichere und unterhaltendere Zwecke bestimmte. Er stellte ihm die Aufgabe, den Menschen die Torheiten und Lächerlichkeiten des wirklichen Lebens vorzuhalten. Dieselbe Methode, so schließt Smollet seine Geschichte des Romans, haben viele andere spanische und französische Autoren seitdem befolgt; aber keiner erfolgreicher als Lesage, der in seinem „Gil Blas" die Bübereien und Schwächen des menschlichen Lebens mit viel Humor und Scharfsinn beschrieben hat.

Smollet hat uns so an den Punkt gebracht, wo unsere Betrachtung jener interessanten realistischen Richtung einsetzen kann. Er hat uns auch schon zwei Namen genannt, die er als Hauptvertreter dieser Richtung bezeichnet, die, durch ein Jahrhundert voneinander getrennt, in der Tat einen Anfangs- und Endpunkt in der Entwickelung dieser realistischen Reihe bezeichnen: Cervantes und Lesage.

Betrachten wir aber nicht nur kurz diese, sondern auch jene, welche in der Zwischenzeit den Wirklichkeitsgedanken gefördert haben.

Am Anfang des XVII. Jahrhunderts (1606—1616) hatte Cervantes durch die Unvergleichlichkeit seines Geistes den Heldenromanen den Zauber, der sie umgab, genommen. Aber er hatte in seinem „Don Quixote" mehr als eine Parodie geschaffen, er hatte etwas Neues an ihre Stelle gesetzt, ein originelles Werk, das in den folgenden Jahrhunderten eine Fülle belebender Ideen, eine Mannigfaltigkeit befruchtender Anregungen den fremden Literaturen vermittelte. In seinem Banne steht die gesamte folgende Entwickelung des realistischen Romans.

Wie Cervantes sich gegen die Ritterromane gewendet hatte, so suchte Sorel in seiner „Wahrhaftigen Geschichte von Francion" (1622) die Schäferromane und die schwärmerischen Ideen der vornehmen Gesellschaft in Frankreich zu verspotten. Sorels Tätigkeit bildet einen klaren Anfangspunkt des Realismus in Frankreich. Mit ihm beginne auch unsere Untersuchung.

Einen bedeutenden Fortschritt auf der von Sorel betretenen Bahn stellt ganz gewiß der „Roman comique" von

Scarron (1651—1657) dar. Seine Dichtung tritt in den schärfsten Gegensatz zu der herrschenden Geistesrichtung, und ihr Einfluß auf die Folgezeit darf nicht unterschätzt werden.

In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts vollzieht sich in dem geistigen Gehalt, der die realistischen Romane trägt, eine bedeutende Wandlung, eine merkliche Erweiterung. Sorel und Scarron hatten im Grunde dem Schwärmertum der Gesellschaft keinen dauernden Widerstand entgegensetzen können. Erst die zweite Hälfte des Jahrhunderts gibt den von ihnen begonnenen Bestrebungen eine Festigkeit, eine Stetigkeit. Sie vollzieht diese Erhöhung in dem Realismus dadurch, daß sie das Streben nach Einfachheit, nach Klarheit, nach Schönheit mit dem Kampfe gegen die feinen und eleganten Erzählungen verbindet. Denken wir doch daran, daß das XVII. Jahrhundert in der französischen Literatur „das große, das klassische Jahrhundert“ ist. Diese Verbindung beider Momente finden wir in Furetières „Roman bourgeois“ (1666). Er ist ein Freund Boileaus und Racines und arbeitet mit ihnen an dem gemeinsamen Ideale natürlicher Einfachheit.

Obgleich die Romane „Le Diable Boiteux“ (1707) und „Gil Blas“ (1715 et seq.) schon dem neuen Jahrhundert angehören, soll Lesage dennoch den Realisten des XVII. Jahrhunderts angereiht und seine literarische Stellung hier kurz gekennzeichnet werden. Wir können ihn unmöglich unmittelbar neben Marivaux stellen, der als ein klarer Vertreter des XVIII. Jahrhunderts erscheint.

Die beiden unterscheiden sich ebensosehr wie Fielding und Richardson. Ihre Verschiedenheit liegt in der Behandlung der Charaktere. Diese aufweisen, heißt zugleich die Eigenart der Franzosen scheiden.

Zu diesem Zweck kann uns Samuel Johnsons Meinung von Richardson und Fielding recht nützlich sein. Die Charaktere des ersteren bezeichnet er als „characters of nature“, die des letzteren als „characters of manners“.[1]) Er stellt die ersten höher: sie seien wohl nicht so unter-

---

1) Boswell S. 189.

haltend, aber erforderten eine tiefere Kenntnis des menschlichen Herzens, die Fähigkeit, in seine geheimsten Winkel einzudringen. Richardson, so sagt er, gleicht einem Manne, welcher weiß, wie das Werk einer Uhr zusammengesetzt ist, und Fielding einem, welcher auf das Zifferblatt sieht und die Zeit abliest. Richardson beschäftigt sich mit den Gefühlen seiner Personen, und Fielding läßt sie handeln. Aber indem er sie natürlich handeln läßt, muß er auch die Gefühle kennen, die den Handlungen zu Grunde liegen.

Derselbe Unterschied kennzeichnet Lesage und Marivaux. Lesage schildert die Menschen, das Leben; und seine Schilderungen sind wahr, farbenreich, immer unterhaltend. Er hat den ersten Sittenroman in Frankreich geschaffen: in wechselvollen Scenen entrollt er ein weites Bild wirklichen, menschlichen Lebens. Seine Personen haben warmes Leben, sie handeln. Dieses Verdienst Lesages, daß wir sehen, was er schildert, ist ein Vermächtnis spanischen Geistes: der Einfluß des Schelmenromans ist deutlich zu erkennen. Er ist ebenso klar in Fielding wirksam und hat verhindert, daß der moderne Roman zu einer peinlichen Analyse des Gefühlslebens weniger Personen werde.

Liegt der Schwerpunkt bei Lesage in der Außenwelt, so verlegt ihn Marivaux gänzlich in die Innenwelt. Er studiert die Seelen seiner Personen und schildert ihre Zustände mit einer unendlichen Feinheit und Genauigkeit. Die Außenwelt verliert ihre Anziehungskraft; sie erscheint ihm nur wichtig, soweit sie sich zu dem Gefühlsleben seiner Personen in Beziehung setzen läßt. So ist Marivaux einer der Begründer der „sensibilité“ in Frankreich. Die Satire weicht und räumt der Weichheit des Gefühls den Platz ein.

Dieses Element macht sich so eigentümlich in der englischen Literatur bemerkbar, daß wir seine Behandlung nicht mit den Theorien vermengen wollen, welche eine rege Freude und heitere Anteilnahme an der bunten Außenwelt bekunden. Bevor wir daher die Ergebnisse, welche die Untersuchung der französischen Realisten des XVII. Jahrhunderts zutage fördert, der Theorie des englischen Romans entgegenhalten, werden wir das Neue, wie wir es aus dem Ernsthaften der beiden Romane

von Marivaux „La Vie de Marianne" (1731—1741) und „Le Paysan Parvenu" (1735—1736) erkennen können, in einem besonderen Kapitel mit den verwandten Sätzen der Engländer vergleichen.

Dadurch schaffen wir eine bequeme Vermittelung zwischen Franzosen und Engländern, indem wir sie so in einem kurzen Zwischenspiele gegeneinander agieren lassen.

Suchen wir nun mit wenig Worten die Stellung der nationalen Quelle des englischen Realismus, des „Spectator", zu kennzeichnen.

---

## 2. Die literarisch-kritische Stellung des Spectator.

Einzigartig ist die Stellung der moralischen Zeitschriften in der englischen Geistesgeschichte, einzigartig der Einfluß der bedeutendsten von ihnen, des Spectator. Diesen recht zu würdigen, ist eine zwingende Forderung für jeden, der sich mit der englischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts beschäftigt. Er hat die literarische Kritik mit sicherer Kraft eingeleitet. Dryden hatte ja auch schon literarische Essays verfaßt; aber ihr Charakter ist von denen des Spectator, von denen Addisons ganz verschieden. Dryden schrieb für den Hof und die feine Gesellschaft. Addison schreibt für alle Angehörige der englischen Nation, welche der Literatur Interesse entgegenbringen; er will zur Beschäftigung mit ihr anregen; er will demjenigen, dem eine höhere Bildung versagt blieb, an dem Beispiel der Alten und großen neueren Dichter zeigen, was als wahr und unvergleichlich bewundert, und was als falsch und erkünstelt zurückgewiesen werden muß. Er sagt an einer Stelle: „As the great „and only end of these my speculations is to banish Vice and „Ignorance out of these territories of Great Britain, I shall „endeavour as much as possible to establish among us a taste „of polite writing."[1] Gerade weil er sich bemüht, jeden an seinem Erziehungswerk teilnehmen zu lassen, wenn dieser nur den guten Willen hat, darum steht er so hoch. „Sokrates," so rühmt er von sich, „hat die Philosophie vom Himmel herunter

---

[1]) Spect. Nr. 58.

geholt und ihr unter den Menschen Hütten gebaut. Ebenso kann ich auch von mir sagen, daß ich sie aus engen Stuben, Bibliotheken, Schulen und Kollegien hervorgeholt und am Teetisch und in den Kaffeehäusern heimisch gemacht habe."

Wenn man diese Seite von Addisons Tätigkeit gering schätzt, so wird sie nicht nach dem Maßstab seiner eigenen Zeit, sondern nach dem späterer Generationen gemessen, nach einem Maßstab, den er zum größten Teil selbst zubereitet hat. Es ist wahr, seine Spekulationen entbehren zuweilen der philosophischen Schärfe und strengen Gründlichkeit; aber in seiner Zeit sind sie eine großartige Tat, der die Bewunderung nicht versagt werden kann. Er kennt die Griechen, die Römer, die Franzosen und sein eigenes Volk. Gerade die Vertrautheit mit dem Streben der Franzosen nach schmuckloser, ehrlicher, wahrhaftiger Natur, mit ihrem steten Hinweis auf die großen Meisterwerke der Alten, deren Nachahmung zugleich eine Darstellung der Natur sei, ist von der größten Bedeutung. Wer gerade diese letzte Eigentümlichkeit in Addison bedauern wollte, der müßte ebensosehr bedauern, daß im „Spectator" immer wieder für jedes künstlerische Schaffen Wahrheit, edle Einfalt gefordert wird.

So faßt er an einem Punkte die Ergebnisse der englischen literarischen Kritik, die Ideale des französischen Klassizismus zusammen und durchtränkt beide mit der tiefen Kenntnis und der liebevollen Verehrung des griechischen und römischen Altertums. In dem Spectator richtet Addison ein Forum auf, vor dem das Wahre der Gegenwart gewürdigt, das Falsche verurteilt wird. Welcher Reiz liegt in dem Bestreben, die von Fielding in so liebenswürdiger, herzgewinnender Weise in seine Romane verflochtenen Theorien vor diesen Richterstuhl zu bringen und ihren Wert vor ihm aufzuzeigen!

Die letzte Aufgabe in diesem Kapitel von den Grundlagen der Untersuchung ist die, einigen genaueren Aufschluß über das Wesen des Ernsthaften, seine Verwendung in den Romanen zu geben.

---

## 3. Das Ernsthafte in den Romanen Fieldings, Smollets und Sternes.

Von Smollet konnte nur die Vorrede zum „Roderick Random", welche uns zu Beginn der Arbeit schon gute Dienste geleistet hat, Verwendung finden. Sie reicht jedoch aus, seine literarische Stellung zu kennzeichnen. Der größere Teil der Theorie Sternes findet seinen Platz in der Zusammenstellung mit Marivaux; doch der andere vermag zu zeigen, daß auch seine literarische Tätigkeit im letzten Grunde auf derselben Basis steht, wie die der lebensfrohen Darsteller der bunten Mannigfaltigkeit. So bleibt nur übrig, Fielding in den Mittelpunkt der Betrachtung zu stellen, und wir tun es nicht ungern, weil wir ihn als den nationalsten Romanschriftsteller, den England besitzt, bewundern. Auch sind seine Theorien der Behandlung am meisten zugänglich, weil sie in besonderen Kapiteln, von dem historischen Teil getrennt, niedergelegt sind. Er nennt diese teils „introductory chapters", teils „initial" oder „digressive essays", Diese Einrichtung bezeichnet Fielding als notwendig für das „komische Prosaepos", für die Literaturgattung, als deren Schöpfer er sich betrachtet. Dem unerfahrenen Leser seien sie ein Maßstab, nach dem er Falsches und Echtes sondern kann. Ein solcher Maßstab ist um so weniger zu entbehren, als mancher Unberufene den Gedanken fassen kann, sich auch in Werken von der Art des „Tom Jones" zu versuchen und in dieser historischen Gattung hervorzutun, verleitet durch die günstige Aufnahme, welche sie beim Publikum gefunden hat.[1]) So würde ein Schwarm alberner „novels" und ungeheuerlicher „romances" hervorgebracht werden, die den Leser moralisch schwer schädigen müßten. Addison, meint Fielding, „the ingenious author of the Spectator", hat auch seinen Essays eine Eigentümlichkeit gegeben, indem er ihnen lateinische oder griechische Mottos voransetzte, in der Absicht, sich solcher zu erwehren, die jedes Talentes bar sind und nichts gelernt haben, als mit der Feder zu schreiben. Wer nicht Griechisch oder Lateinisch verstand, konnte unmöglich die Essays des Spectator nachahmen. Ebenso

[1]) Tom Jones, IX, 1.

hat Fielding durch seine einleitenden Kapitel die historische Gattung vor der Nachahmung solcher geschützt, denen die Reflexion fehlt und deren Bildung zu der Abfassung eines Essays nicht ausreicht. Er könnte eigentlich diese Verwendung der ernsthaften Kapitel als eine Regel für seine neugeschaffene Literaturgattung aufstellen, ohne die Gründe dafür anzugeben. Denn soviel Regeln gibt es, wie die von der Einheit der Zeit und des Ortes in der dramatischen Dichtung, welche als selbstverständlich hingenommen werden. Dabei befolgt die Welt den Grundsatz: cuicunque in arte sua perito credendum est. Denn es ist schwer zu begreifen, wie jemand in irgend einer Kunst oder Wissenschaft ohne zwingenden Grund Regeln aufstellen kann.

F i e l d i n g will jeden Schein der Anmaßung vermeiden. Damit man nicht glaube, er gründe die Regel von der Einführung des Ernsthaften lediglich auf die Autorität des ipse dixit, entdeckt er als Prinzip seiner Verwendung das des Kontrastes. Wenn dieses Prinzip auch nicht neu ist, so ist es doch, soweit er schauen kann, von keinem der alten oder neueren Autoren mit Bewußtsein verwendet worden. Und doch ist es eines der wichtigsten: es findet sich in der ganzen Natur und mag auch einen bedeutenden Anteil an der Erzeugung der Idee des Schönen in uns haben, sowohl des natürlich als künstlich Schönen. Bezeichnet nicht die Kehrseite eines Dinges erst seine Schönheit und Vollkommenheit? Die Schönheit des Tages und des Sommers wird erst durch die Schrecken der Nacht und des Winters in das rechte Licht gesetzt. Wenn ein Mensch nur die beiden ersten gesehen hätte, so möchte er von ihrer Schönheit eine recht unvollkommene Idee haben. Selbst die feinen Damen in Bath, so setzt er boshaft hinzu, kennen dieses Prinzip: sie bemühen sich, morgens so häßlich wie möglich zu erscheinen, um abends umsomehr durch ihre Schönheit aufzufallen. In der geschicktesten Weise ist das Prinzip des Kontrastes auch in der englischen Pantomime verwandt. Sie besteht aus zwei Teilen, dem ernsten und dem komischen. In dem ersten treten eine Reihe heidnischer Gottheiten und Helden auf, die für das Publikum die langweiligsten

Gesellschafter sind, die es sich denken kann. Aber sie sollen wirklich langweilig sein; das ist die Absicht des Erfinders, damit die lustigen Streiche und Späße des Harlekin, welche im zweiten Teile folgen, um so mehr gefallen.

In demselben Lichte, der erhöhten Wirkung des Lächerlichen durch das Ernsthafte, sind Fieldings einleitende Kapitel zu betrachten. Er fand im Spectator diesen anmutigen Wechsel von heiteren und ernsten Essays, von solchen, welche eine neue liebenswürdige Seite des guten Sir Roger de Coverley zeigen, und von solchen, welche über Gott, Welt und Seele, über die wichtigsten Fragen literarischer Kritik handeln. Er fand dieses Ernsthafte in seinem geliebten Cervantes, dessen wohlgesetzte Reden seines Helden über die Vorzüge des Krieger- und die Nachteile des Gelehrtenstandes[1]) eine so wohltuende Abwechselung zu seinen Torheiten und Lächerlichkeiten bilden; er fand es in des Kanonikus und des Pfarrers gelehrten Betrachtungen über den Unwert der Ritterbücher und ihre Bekämpfung.[2]) Er fand es in den Romanen von Sorel, Scarron, Furetière, Lesage und Marivaux. Und überall gewann es für ihn eine besondere Bedeutung, schien ihm ein Prinzip zu Grunde zu liegen, dessen Funktion wir um uns und in uns ständig erkennen können. In seinen Augen wurden diese ernsthaften Teile mehr als bloße literarische Satire. So kam er dazu, ihnen in seiner neuen Literaturgattung, seiner komisch-epischen Prosadichtung, eine selbständige Stellung einzuräumen, ihre Verwendung für die historische Gattung als feste Regel aufzustellen.

Es erscheint uns nicht wenig nützlich, vor die Untersuchung eine Tabelle zu setzen, welche eine schnelle Orientierung über das behandelte Gebiet ermöglicht. In ihr sind in zwei besonderen Reihen der idealistische und realistische Roman nebeneinander gestellt, wobei dem spanischen Einfluß auch ein Platz für sich angewiesen wurde. Darauf folgen die englischen Realisten und die wichtigsten Werke englischer und französischer literarischer Kritik. In der letzten sind die Namen aufgeführt, welche Addison oft genug erwähnt.

---

[1]) Don Quixote, V, 6 u. 7.

[2]) ibd. VI, 6.

# Chronologische Tabelle.

| Span. real. Romane | Franz. real. Romane | Franz. ideal. Romane | Engl. real. Romane | Engl. lit.-krit. u. philos. Werke | Franz. lit. Kritik |
|---|---|---|---|---|---|
| Lazarillo de Tormes 1554 | | | | | |
| Guzman de Alfarache 1599 | | | | | |
| Cervantes: Don Quixote 1606–1616 | | D'Urfé: L'Astrée 1608—1627 (1620 u. 1657)[1] | | | |
| | Sorel: Francion 1622 | La Calprenède: Cassandre 1642 (1668) | | ThomasHobbes: Human nature 1650 | |
| | Scarron: Rom. com. 1651—57 | Mlle. de Scudéry: Cyrus 1649 (1653) | | Dryden. 1631—1700 | Boileau. 1636–1711 |
| | Furetière: Rom. bourg. 1666 | | | Dryden: Essay on Heroic Plays. 1672 | Boileau: Art poétique 1674 |
| | Lesage: Diable boit. 1707 | La Calprenède: Cléopatre 1656 (1668) | | Locke: Essay on Human underst. 1690 | René Rapin 1621—87 Seine krit. Werke (1705) |
| | — Gil Blas. 1715—35 | Mlle. de Scudéry: Clélie 1656 (1656) | | The Tatler 1709—11 | |
| | Marivaux: Marianne 1731—41 | | Richardson: Pamela 1741 | The Spectator 1711–12, 14 | René le Bossu. 1631—80 Traité du poëme Ép. 1693 |
| | — Paysan p. 1735—36 | | Fielding: Joseph Andrews 1742 | | Dominique Bouhours 1627 1702 (1705): Art of Criticism. |
| | | | Richardson: Clarissa Harlowe 1748 | | André Dacier. 1651—1722 Übersetzg. von Aristoteles' Poetik 1692 |
| | | | Fielding: Tom Jones 1749 | | Madame Dacier †1720 |
| | | | Smollet: Roderick Random 1748 | | |
| | | | Fielding: Amelia 1751 | | |
| | | | Richardson; Sir Charles Grandison 1754 | | |
| | | | Sterne: Tristram Shandy 1759–65 | | |
| | | | Sterne: Sent. Journey 1767 | | |

[1] Die in Klammern gesetzten Jahreszahlen bedeuten die Erscheinungsjahre englischer Übersetzungen.

## II.

# Das Ernsthafte bei Cervantes und den französischen Realisten des XVII. Jahrhunderts.

---

## 1. Das Ernsthafte bei Cervantes.

Die Stelle im „Don Quixote", welche uns über die literarische Stellung von Cervantes unterrichten soll, findet sich im 6. Kapitel des 6. Buches. Hier stellt er in der Unterredung zwischen dem Kanonikus und dem Pfarrer sein Ideal eines vollkommenen Kunstwerkes der Hohlheit der zeitgenössischen Ritterromane entgegen. Sie haben nur die Absicht zu vergnügen, und nicht gleichzeitig die zu belehren: diesen Mangel setzt Cervantes gleich zu Anfang an ihnen aus. Aber wenn es auch ihre vorzüglichste Absicht ist, zu vergnügen, so können sie doch diesen Zweck nicht erreichen, da sie voll von unzusammenhängenden Torheiten sind. Das wahre Vergnügen der Seele ist auf ganz andere Bedingungen gestellt. Hören wir seine eigenen Worte in der Tieck'schen Übersetzung, da es schwierig und unnütz wäre, nur das Wichtige aus ihnen mitzuteilen. Sie sind in ihrer Gesamtheit für uns wichtig. „Das Vergnügen, welches die Seele empfängt, entspringt aus „der Schönheit und Übereinkunft, die sie betrachtet oder er- „wägt, in Dingen, die sie sieht oder die ihr die Phantasie vor- „führt, und alles, was an sich häßlich und ohne Verhältnis ist, „kann in uns keine Art des Wohlgefallens erregen. Denn welche „Schönheit oder welches Verhältnis der Teile zum Ganzen und „des Ganzen zu seinen Teilen läßt sich doch wohl in einer „Geschichte erwarten, in welcher ein Bursche von sechzehn „Jahren auf einen turmhohen Riesen einhaut und ihn in zwei „Hälften schneidet, als wäre er aus Pfefferkuchen gebacken?

„Und wenn man uns eine Schlacht malen will, nachdem vorher „gesagt wird, daß auf der feindlichen Partei mehr als eine „Million Menschen gewesen ist? Der Held des Buches macht „sich nun an diese, und so schwer es uns auch ankömmt, so „müssen wir es doch glauben, daß ein solcher Ritter bloß durch „die Tapferkeit seines starken Armes den Sieg erfochten hat. . . . „Will man hierauf antworten, daß diejenigen, die dergleichen „Bücher schreiben, sie für nichts als leere Erdichtungen aus„geben, wodurch sie nicht gezwungen sind, auf Kleinigkeiten „oder auf die Wahrheit Acht zu geben, so antworte ich ihnen „darauf, daß die Erdichtung um so besser ist, je näher sie „der Wahrheit kommt, und um so angenehmer, je inniger sie „das Zweifelhafte mit dem Möglichen verbindet. Man muß die „Erdichtungen mit dem Verstande der Leser zu vermählen „suchen, und so schreiben, daß das Unmögliche näher gerückt, „das Hohe vertrauter gemacht ist, so daß die Gemüter in „Spannung bleiben, wodurch denn zu gleicher Zeit Bewunderung, „Spannung, Erschütterung und Unterhaltung so entsteht, daß Er„staunen und Ergötzen immer ineinander sind; alles dieses ver„mag aber derjenige gar nicht auszurichten, der sich von der „Wahrscheinlichkeit und der Nachahmung entfernt, in denen allein „die Vollkommenheit der Darstellung besteht. Ich habe noch „kein Ritterbuch gesehen, dessen Fabel ein zusammenhängender „Körper mit allen seinen Gliedern wäre, so daß die Mitte zum „Anfange, und das Ende zum Anfange und der Mitte stimmte, „sondern diejenigen, die sie mit so vielen Gliedern zusammen„setzen, scheinen mehr die Absicht zu haben, eine Chimäre oder „ein Ungeheuer hervorzubringen, als eine verhältnisvolle Gestalt „zu bilden.“ Diese Worte legt Cervantes dem Kanonikus in den Mund, und der Pfarrer, an den sie gerichtet sind, stimmt ihm in jedem Punkte bei. Ein Gutes aber sei an diesen Ritterbüchern, so fährt der Pfarrer fort, nämlich der Gegenstand, den sie behandeln. „Ein guter Kopf kann sich in ihnen in seinem „ganzen Vermögen zeigen, weil sie einen weiten und geräumigen „Plan bieten, auf welchem sich ohne alles Hindernis die Feder „herumtummeln und bald Schiffbrüche beschreiben, Unglück, „Zweikämpfe und Schlachten, dann wieder einen großen Feld-

„herrn in seinem ganzen Charakter darstellen kann, der seine „Klugheit zeigt und der List des Feindes zuvorkömmt, der als „geübter Redner seine Soldaten überredet oder abredet, der „langsam in Ratschlüssen, schnell in der Entscheidung ist, ebenso „so mutig, wenn er den Feind erwartet, als wenn er ihn angreift, „. . . er kann uns die Schlauheit des Ulysses darstellen, die „Frömmigkeit des Äneas, den Mut des Achilles, das Unglück „des Hektor, die Verräterei des Sinon, die Freundschaft des „Eurialus, die Freigebigkeit Alexanders, die Seelengröße Cäsars, „die Güte und Wahrhaftigkeit Trajans, die Treue des Zopyrus, „die Weisheit des Cato, kurz, alle die Vollkommenheiten, durch „welche ein großer Mann besteht, bald in einem Helden vereinigt, „bald unter verschiedene verteilt. Dies in einem anmutigen „Stile vorgetragen und von einer sinnreichen Erfindung „begleitet, die so nahe als möglich an die Wahrheit grenzt, „würde gewiß ein Gewebe von buntfarbigen und schön verschlungenen „Fäden darstellen, welches, vollendet, uns eine so „große Vollkommenheit und Schönheit zeigte, daß eine solche „Erfindung den Zweck, zugleich zu ergötzen und zu belehren, „besser als alle übrigen Schriften erfüllen würde, denn der „mannigfaltige Inhalt gäbe dem Verfasser Gelegenheit, sich bald „als epischen, lyrischen, tragischen oder komischen Dichter zu „zeigen, in Verbindung aller jener Dinge, aus denen die höchst „lieblichen und anmutigen Künste der Poesie und der Rede „bestehen; denn die epische Dichtkunst darf eben sowohl in „Prosa, als in Versen vorgetragen werden."

Fassen wir des Cervantes Forderungen kurz zusammen:

1. Ein Kunstwerk hat den Zweck, zu vergnügen und zu belehren.
2. Das Vergnügen darf nicht auf Kosten der Vernunft hervorgerufen werden. Das Erdichtete muß zugleich wahr, das Wunderbare zugleich wahrscheinlich sein.

Es ist nicht schwer, in diesen Ausführungen den Geist des klassischen Altertums, die Verehrung Homers und Virgils zu erkennen: das Ideal der Harmonie des Kunstwerks, das Streben nach Klarheit und Einfachheit, nach vernünftiger Schönheit. Es

genügt daher nicht, zu sagen, der treibende Faktor im Kampfe gegen die Ungeheuerlichkeit der Ritterromane sei allein in der natürlichen Reaktion des gesunden Menschenverstandes zu suchen. Dieser Faktor ist erst durch das Studium der klassischen Dichter geweckt und befruchtet worden.

Wir können uns nicht versagen, auf die enge Verwandtschaft hinzuweisen, welche bei Cervantes und Fielding in der Auffassung von der Darstellung der menschlichen Natur besteht. Daß die Verfasser von Heldengeschichten gerade große Männer der Vergangenheit als Gegenstand wählen, ist ihnen nicht als Fehler anzurechnen, so hörten wir Cervantes sagen; nur die unvernünftige Behandlung dieses Gegenstandes in ihren Werken muß verurteilt werden. So sagt auch Fielding in seinem „bill of fare to the feast" zu Beginn seines „Tom Jones", man möge sich nicht unwillig abwenden, daß er nur ein einziges Gericht „human nature" dem Leser vorsetzen wolle, noch einwenden, dieses Gericht sei zu gewöhnlich, da ja die menschliche Natur der Gegenstand aller Helden- und Abenteuerromane, aller Schauspiele und Gedichte sei. Seine menschliche Natur ist wahre Natur. und die ist in Autoren ebenso selten zu finden, wie Bolognawurst in Kramläden. Die Hauptsache ist die Behandlung des Gegenstandes:

True wit is nature to advantage drest;
What oft was thought, but ne'er so well exprest.

Es ist eine würdige Aufgabe, sagt Cervantes, die Schlauheit des Ulysses, die Frömmigkeit des Äneas und den Mut des Achilles darzustellen. Vergleichen wir mit diesen Worten die Stelle im „Joseph Andrews", wo Fielding seine Tätigkeit mit der jener Geschichtschreiber zusammenhält, welche von Schlachten, großen Feldherrn und Königen berichten.[1]) Es ist seltsam, daß ihre Berichte so selten übereinstimmen; die einen schreiben dieser Partei den Sieg in einer Schlacht zu, die anderen jener; die einen statten einen Menschen mit allen Vorzügen aus, welche sie erdenken können; die anderen stellen ihn als einen vollkommenen Taugenichts hin. In dem Geschehen also,

[1]) Joseph Andrews III, 1.

in den wirklichen Ereignissen, gehen die Ansichten der Geschichtschreiber auseinander; ein Gemeinsames aber haben sie: in dem Schauplatz, auf dem sich diese Ereignisse abspielten, stimmen sie überein. In der „Geschichte" vom „Joseph Andrews" und in den wahrhaftigen Erzählungen anderer Autoren ist es gerade umgekehrt: der Schauplatz ist selten der richtige, über diesen kann man streiten, jedoch nicht über die Ereignisse, sie sind wahr. Ob der Chrysostom, der, wie Cervantes berichtet, aus Liebe zu der schönen Marcella, die ihn haßte, starb, gerade in Spanien gelebt hat, das zu untersuchen, wäre eine eines Kritikers würdige Aufgabe; aber daß ein solch alberner Geselle wirklich gelebt hat, das wird niemand bezweifeln. Ebenso wird jeder an die Torheit des Cardenio, die Treulosigkeit des Ferdinand, die aufdringliche Neugierde des Anselmo, die Schwachheit der Camilla und die unentschlossene Freundschaft des Lothario glauben, obgleich die Angaben über die Zeit und den Ort, wo diese Personen lebten, unzulänglich sind. So hat sich auch L e s a g e in der Heimat des Dr. Sangrado und des würdigen Erzbischofs geirrt; sie war nicht in Spanien. Aber über diesen eifrigen Mediziner selbst, der seinen Patienten, mögen sie eine Krankheit haben, wie sie wollen, warmes Wasser zu trinken gibt und eine gute Dosis Blut abzapft, über diesen wundern wir uns nicht und auch nicht über den hochgelahrten Erzbischof, der an nichts als an der Tragödie Gefallen findet. Zu den wahrhaftigen Geschichten gehört auch die von dem berühmten Don Quixote; sie beschreibt nicht einen bestimmten Zeitraum und ist auch nicht auf eine besondere Nation beschränkt, sondern sie ist die Geschichte der Welt überhaupt, wenigstens einer Anzahl von Menschen, welche durch Kultur, durch Kunst und Wissenschaft verfeinert sind; sie ist die Geschichte eines Zeitraumes, der mit der beginnenden Kultur anhebt und solange dauert, solange eben die Überfeinerung anhält.

Ein hoher Standpunkt ist es, den C e r v a n t e s und F i e l d i n g in der Theorie von der Darstellung der menschlichen Natur einnehmen. Ihre Betrachtung ist die von Raum und Zeit losgelöste, sub specie aeternitatis.

---

## 2. Das Ernsthafte bei Sorel.

Sorel beginnt mit seiner „wahren Geschichte von Francion" den Kampf gegen die herrschenden Ideale seiner Zeit, und er beginnt ihn eigentümlich. Er kämpft den Kampf von Schwärmertum und lebendiger Wirklichkeit zunächst in sich selbst. Er hat vor dem „Francion" Hirtenromane im Geschmack seiner Zeit geschrieben, deren Stil, wie der Herausgeber seines komischen Werkes im „Advis aux Lecteurs" sagt, sehr poetisch und mit vielen Bildern ausgeschmückt war. Man möge sich nicht wundern, wenn derselbe Autor im „Francion" als ein ganz anderer erscheint. Und wenn er mit seiner neuen Gattung einen bedeutenden Erfolg hatte, so heißt dies nur, daß er in diesem Werke der Natur und seinem Genie gefolgt ist.

Sorel ist der tragischen Geschichten müde; er schreibt um so lieber lustige, als der komische satirische Stil eine wichtige Forderung vorzüglich erfüllt: unterhaltend und zugleich nützlich zu sein.[1]) Man sieht die Dinge so wie sie sind. Die Handlungen der Menschen erscheinen natürlich, ungekünstelt. Diese komischen Geschichten ergötzen den Geist und nützen zugleich dem Menschen. Denn die Schelme, welche in dem „Francion" geschildert sind, können die Leser lehren, sich vor ähnlichen zu hüten; und das Unglück, welches in dem Buch diejenigen trifft, welche nicht in der richtigen Weise ihr Leben führten, kann andere wohl von Sünden abhalten. Wer ein gesundes Urteil hat, kann aus der Geschichte Nutzen ziehen. Denn mit dem Lustigen ist eine Menge Ernsthaftes vermischt. Es ist ein großer Vorteil, durch das Unglück anderer belehrt zu werden, nicht die Ermahnungen eines mürrischen Präzeptors, sondern eines geliebten Lehrers zu hören, dessen Lektionen zugleich Vergnügen gewähren. Denselben Zweck verfolgten die antiken Komödiendichter. Sie belustigten das Volk und belehrten es zugleich. Der „Francion" ahmt sie in allen Stücken nach. Dazu sind in ihm alle Handlungen ausführlich beschrieben, während in den Komödien die Schauspieler alles auf dem Theater darstellen. An Stelle einer einfachen Komödie hat er eine komische

1) Francion, Liv. I.

Geschichte geschaffen. Solche komischen Geschichten gewähren den Vorteil, daß der Autor in ihnen alle Worte gebrauchen kann, die die Sprache besitzt; während er in ernsthaften Büchern in diesem Punkte Rücksicht nehmen muß.[1]) So kommt es, daß diese „Histoires“ — eine Bezeichnung, welche Sorel für die ernsten, unnatürlichen Erzählungen gebraucht — mehr Lüge als Wahrheit enthalten. Er hat in seinem „Francion“ keineswegs die Worte vergessen, welche der gewöhnliche Mann gebraucht. Diese niedrigen Dinge (choses basses) findet man nicht überall, und doch gewähren sie oft ein viel größeres Vergnügen als die erhabensten Er hat seine Personen und deren Handlungen so natürlich dargestellt, wie er nur konnte. Viele, welche sein freimütiges Bekenntnis über sein Werk lesen, werden es wohl kaum verstehen, wenn sie glauben, zu einem vollkommenen Buche sei es nur nötig, Worte an Worte zu reihen, ohne jeden anderen Zweck, als den, mit irgend einem Abenteuer die Dummen zu belustigen.

In dem „Francion“ gibt es nichts, was nicht zugleich gelobt und getadelt worden wäre. Aber töricht täte Sorel daran, auf die Einwürfe anderer zu hören. Es erginge ihm dann wie jenem Maler, welcher sich hinter seinem Bild verborgen hat und es später nach den Meinungen des Publikums, die er so anhören konnte, herrichtete. Als er fertig war, stellte es sich nur als ein lächerliches Monstrum dar. Er hätte besser getan, die Dinge so zu lassen, wie sie waren. Mochten sie denen gefallen, denen sie gefallen konnten. Kümmern wir uns nicht um die Träumereien anderer, sagt Sorel, sondern ergreifen wir das Vergnügen, wo wir es finden. Vermeinen wir in diesen selbstbewußten Worten nicht Fielding zu hören?

Die Leute sollen lesen, was in seinem Buche steht, sich daran ergötzen und Vorteil daraus ziehen, weiter nichts. Es ist unnütz, zu erforschen, wer Francion sei und wie es sich mit seinen Abenteuern in Wirklichkeit verhalte. „Qu'il suffise „au peuple de se donner du plaisir de la lecture de tant

---

[1]) Francion, Liv. X.

„d'agréables choses, et d'en tirer aussi du profit, y apprenant „de quelle sorte il faut vivre aujourd'huy dedans le monde, „sans vouloir pénétrer plus outre." (A Francion.)

Aus der Unterhaltung zwischen Francion und Joconde über die Schäferromane, im X. Buch, sei das Wichtigste mitgeteilt. Joconde erklärt es für ungereimt, daß die Schäfer in diesen Romanen wie Philosophen reden und sich gegen die Schäferinnen betragen wie die galantesten Herren. Das muß jeden vernünftigen Menschen ein Wunder dünken; es wäre keines, wenn diese Worte nicht aus dem Munde von Schäfern, sondern von hochgestellten Personen, von Rittern kämen. Jede wahre oder erdichtete Geschichte muß die Dinge so natürlich wie möglich darstellen, sonst ist sie eine Fabel, die nur dazu dient, Kinder am Herdfeuer zu unterhalten, und nicht reife Menschen, deren Geist alles durchdringt.

---

## 3. Das Ernsthafte bei Scarron.

Gleich die ersten Zeilen des „Roman comique" machen uns Scarron zu einem guten Bekannten. Hören wir sie selbst. „Le soleil avoit achevé plus de la moitié de sa course, et son „char, ayant attrapé le penchant du monde, rouloit plus vite „qu'il ne vouloit. Si ses chevaux eussent voulu profiter de la „pente du chemin, ils eussent achevé ce qui restoit du jour en „moins d'un demi-quart d'heure, mais, au lieu de tirer de toute „leur force, ils ne s'amusoient qu'à faire des courbettes, respirant „un air marin qui les faisait hannir et les avertissoit que la „mer étoit proche, où l'on dit que leur maître se couche toutes „les nuits. Pour parler plus humainement et plus intelligible„ment, il étoit entre cinq et six, . . ." Es ist die Verwendung des Burlesken, des Heroisch-Komischen im Roman, die auch Fielding in der Diktion zugelassen hat und von der wir später ausführlicher zu sprechen haben.

Scarron scheidet seinen Roman klar und deutlich von denen seiner Zeitgenossen. Die Abenteuer, welche er erzählt, sind „très véritables et très peu héroïques". Sie sind

aus der Wirklichkeit genommen, so wie sie ist, und nicht aus einer konventionellen Welt, welche nur im Gehirn der Romanschreiber besteht. Von ihren Helden, welche seufzen und träumen, anstatt zu essen und zu trinken, will Scarron nichts wissen. Wenn aber jemand beim Lesen seines Romans über alle diese Narrenspossen, die er schildert, entrüstet ist, so möge er sein Buch nicht zu Ende lesen.[1]) Denn er wird nichts anderes darin finden, und wenn es so dick wäre wie der „Cyrus" selbst. Und wenn es ihm schwer wird, zu ahnen, was noch kommt, so tröste er sich damit, daß es Scarron selbst so gehe. „Ich halte es in meinem Buch wie die, welche ihren Pferden den Zügel auf den Hals werfen und sie auf gut Glück laufen lassen." Glauben wir hier nicht den freischaltenden, ungebundenen Sterne zu hören? Er füllt sein Buch nicht mit Beispielen an, die nachgeahmt werden müssen; er zeichnet Handlungen und Dinge, die bald lächerlich, bald tadelnswert sind. So belehrt er, indem er zerstreut. Wie ein Betrunkener einem Abscheu gegen sein Laster einflößen und doch zu gleicher Zeit den Zuschauern ein Vergnügen verschaffen kann.

Diese Darstellung des Alltäglichen hat Scarron natürlich von denen, welche den Idealen der Zeit folgten, manchen Tadel eingetragen. „Le roman comique de Scarron," sagt Segrais, „n'a pas un objet relevé; je le lui ai dit à lui-même. Il „s'amuse à critiquer les actions de quelques comédiens: cela „est trop bas." Hier ist der gewöhnlichste Einwurf, der gegen die Wirklichkeitsromane gemacht wurde: ihr Gegenstand ist zu niedrig. Die Engländer haben das „bas" der Franzosen in ihr „low" verwandelt. Und dieses eine Wort genügte, um Fieldings heiteres, ruhiges Antlitz zu verfinstern.

Recht lehrreich ist auch die Unterhaltung, welche ein junger Rechtskundiger aus Rennes mit den Schauspielern führt. Er hat herausbekommen, daß Le Destin ein geistvoller Mann ist und daß die Schauspielerinnen, außer daß sie schön sind, noch anderes zu reden verstehen, als auswendig gelernte Verse. Er spricht mit ihnen über die Komödie und danach über den

---

[1]) R. c., liv. I. ch. 12.

Roman.[1]) Er sagt, daß es nichts Unterhaltenderes gebe als einige moderne Romane, daß die Franzosen allein gute zu schreiben verstünden und die Spanier eine besondere Fähigkeit darin verrieten, kleine Geschichten, die sie „Novellen" nennen, zu verfassen. Diese dienen viel mehr dem Bedürfnis der Menschen, weil sie im Bereich der menschlichen Natur bleiben. Die unnatürlichen Helden des Altertums sind den Menschen oft unbequem, weil sie zu vortreffliche Leute sind. Beispiele, die nachgeahmt werden können, sind zum mindesten ebenso nützlich, als solche, welche man nur mühsam begreifen kann. Dieser vernünftigen Ansicht ist die des Dichters Roquebrune gerade entgegengesetzt. Er sagt, es sei kein Vergnügen, Romane zu lesen, welche nicht von Fürsten und zwar von großen Fürsten handelten. Daß er daher den „Don Quixote" für das dümmste Buch hält, welches er je gesehen hat, kann den jungen Freund der realistischen Romane nicht überraschen.

---

## 4. Das Ernsthafte bei Furetière.

Dem „Roman bourgeois" geht ein „Advertissement du libraire au lecteur" vorher, welches uns Furetières eigene Vorrede ersetzt. Der Buchhändler gibt vor, daß diese verloren gegangen sei, er aber aus ihr das Wichtigste ausgezogen habe. Dieser Auszug unterrichte uns zunächst von Furetières Theorie:

Derjenige, welcher den „Roman bourgeois" nur des Vergnügens wegen liest, hat seine Zeit schlecht angewandt; denn er ist nicht nur dazu verfaßt worden, zu unterhalten, sondern auch zu belehren. Wie es Ärzte gibt, welche wohlschmeckende Arzeneien zum Abführen verschreiben, so gibt es auch kurzweilige Bücher, welche dem Leser sehr nützlich sind. Moral zu predigen, ist ganz vergebens; diese guten Lehren zu befolgen, ist noch schwerer, als sie anzuhören. Aber wenn der Leser sieht, wie das Laster lächerlich gemacht ist, so bessert er sich, aus Furcht, der Gegenstand öffentlichen Gelächters zu

[1]) R. c., I, 21. S. 210.

werden. Es ließe sich entgegnen, daß nur in Kleinigkeiten, in unwichtigen Dingen belehrt werden soll. Aber diese Entgegnung besagt nichts, gerade diese kleinen, gewöhnlichen Fehler sind am gefährlichsten, weil sie am häufigsten sind. Man gewöhnt sich an sie, man beachtet sie kaum. Andererseits gibt es von denen genug, welche zu großen Tugenden ermahnen und gegen große Laster wettern. Um diese kleinen Fehler und Albernheiten des Menschen würde sich niemand kümmern, wenn es nicht die Komödie und die Satire täte. An diesen Lächerlichkeiten des gewöhnlichen Lebens haben alle Menschen Anteil, aber an großen Verbrechen nur einzelne Bösewichter. Sie will der ‚Roman bourgeois" lächerlich machen und so eine Medizin schmerzlos zu schlucken geben, welche recht heilsame Folgen hat.

Um diesen Zweck zu erreichen, ist es nötig, daß die Natur in den Geschichten (histoires) wahre Natur sei und die Charaktere der Personen den Sitten der Gegenwart entsprechen, damit der Leser die Leute, welche er täglich sieht, in den Büchern wiedererkennt.

Wie ein ausgezeichnetes Porträt unsere Bewunderung erregt, auch wenn wir keine für die gemalte Person empfinden, ebenso kann man sagen, daß eine erfundene Geschichte (histoire fabuleuse) mit erfundenen Namen auf den Menschen viel mehr einwirkt als wahre Namen und wahre Abenteuer, vorausgesetzt, daß diese erfundene Geschichte gut geschrieben ist. Im „Roman bourgeois" ist alles erfunden, und die Mühe, welche jemand darauf verwenden würde, in irgend einem Porträt der Erzählung einen Herrn Soundso oder eine Frau Soundso wiederzuerkennen, wäre vergeblich. F u r e t i è r e sagt zum Leser: „Je sçais bien que le premier soin que tu auras en lisant ce roman, ce sera d'en chercher la clef; mais elle ne te servira de rien car la serrure est mêlée." Ein Maler, welcher mit keiner weiteren Hilfe als seiner Einbildungskraft ein Bild malt, setzt seinen Figuren keine bekannten Köpfe auf. Mit solchen Versuchen soll sich der Leser gar nicht abgeben; er soll lieber darauf achten, daß er sein eigenes Bild nicht in irgend einem Einfaltspinsel wiedererkennt. Denn es wäre eine arge

Täuschung für ihn, wenn er glauben wollte, daß alle die Torheiten und Laster, wegen deren die Personen im „Roman bourgeois" lächerlich gemacht werden, ihn selbst nichts angingen, daß er frei davon sei.

Der Anfang des „Roman bourgeois" läßt eine merkwürdige Beziehung zwischen Furetière und Fielding erkennen. Wir führen deshalb die betreffende Stelle wörtlich an. „Je chante les „amours et les advantures de plusieurs bourgeois de Paris, de l'un „et de l'autre sexe; et ce qui est de plus merveilleux, c'est que je „les chante, et si je ne sçay pas la musique. Mais puisqu'un roman „n'est rien qu'une poésie en prose, je croirois mal débuter si je „ne suivois l'exemple de mes maistres, et si je faisois un „autre exorde: car, depuis que feu Virgile a chanté Aenée et „ses armes, et que le Tasse, de poétique memoire, a distingué „son ouvrage par chants, leurs successeurs, qui n'estoient pas „meilleurs musiciens que moy, ont tous répété la mesme chan„son, et ont commencé d'entonner sur la mesme notte."

Ganz gewiß sind wir bei der Stelle Furetières „un roman n'est rien qu'une poésie en prose" an des Cervantes Worte erinnert worden, welche wir oben angeführt haben: „Die epische Dichtkunst darf eben sowohl in Prosa als in Versen vorgetragen werden." Stellen wir neben diese Auffassung von dem Wesen des Romans als eines Epos in Prosa Fieldings Theorie in der Vorrede zum „Joseph Andrews", wo er sich als Schöpfer einer bis jetzt in der englischen Literatur noch nicht bekannten Gattung bezeichnet, des „komischen Prosaepos" (comic epic-poem in prose). Er sagt: „As this poetry (die epische Dichtkunst) may be Tragic or Comic, I will not scruple to say it may be likewise either in verse or prose." Eine innige Verwandtschaft läßt sich so zwischen der Theorie des Spaniers, Franzosen und Engländers entdecken, welche aufzuzeigen, uns besonders interessant erscheint.

Furetière gibt in seinem Roman[1]) eine aufrichtige und getreue Schilderung dessen, was sich zwischen Personen ereignet,

---

[1]) Roman bourgeois. Liv. I.

die weder Helden noch Heldinnen sind, die keine Heere aufstellen und keine Königreiche zerstören, aber die zu jenen guten Leuten in mittlerer Lebenslage gehören, welche ganz unauffällig ihren Weg gehn, von denen die einen schön und die andern häßlich sind, die einen klug und die andern töricht; und die letzteren scheinen in der Überzahl zu sein. Das hindert jedoch nicht, daß auch Leute aus den feinen Kreisen sich in diesen Schilderungen wiederfinden können und aus den Lächerlichkeiten Nutzen ziehen, von denen sie sich so weit entfernt wähnen.

Furetières Geschichten spielen bald hier, bald dort. Der Schauplatz des Romans verändert sich häufig. Der erste, den er anführt, ist der Platz Maubert.

Wie würde ein Verfasser von Heldenromanen diesen Platz beschreiben, und wie beschreibt ihn Furetière? Jener würde sich nicht die gute Gelegenheit entgehen lassen, eine prächtige Beschreibung von ihm zu geben. Er würde damit beginnen, eine Lobrede auf den Ursprung seines Namens zu halten und darauf den Platz selbst in einer Pracht erstehen lassen, wie sie ihm seine Einbildungskraft liefert. Man glaube ja nicht, er sage, er sei dreieckig, wie es wirklich der Fall ist, umgeben von Häusern, wie sie eben Bürgern zur Wohnung dienen. Eher würde er sich aufhängen. Den dreieckigen Platz verwandelt er in einen viereckigen und die einfachen, schlichten Häuser in glänzende Paläste; denn im Lande der Romane sind kostbare Steine nicht teurer als einfache Backsteine.

Furetière braucht sich in seinem Roman nicht soviel Mühe zu geben. Natürlich, ohne Pomp und Gepränge, schildert er den Platz Maubert, wie er ist. Und wenn er an die Kirche des Carmes kommt, aus der jener einen Tempel machte, der nicht weniger schön wäre, als der der Diana von Ephesus, so hat er ein recht einfaches Mittel: er überläßt es völlig den Lesern, sie sich auszumalen, wie sie wollen.

Der „Roman bourgeois“ ist in Wirklichkeit kein Roman, wenn man darunter versteht, daß die mannigfaltige Fülle der Ereignisse zu einer Einheit verschmolzen sei, daß alles, was sich ereignet, nach einem festen Punkte strebt, den eine Person,

der Held des Romans, darstellt. Hören wir die Gründe Furetières dafür, daß er diese Geschlossenheit unterlassen hat. Sie finden sich in einer kurzen Anrede an den Leser „Au Lecteur", welche dem zweiten Buche vorhergeht. Er sagt, der Leser möge nicht glauben, daß das zweite Buch eine Fortsetzung des ersten sei und daß eine notwendige Verknüpfung zwischen beiden bestehe. Diese Verkettung von Intriguen paßt sehr wohl für die heroischen und erdichteten Erzählungen, in denen der Phantasie freies Spiel gelassen ist. Aber es geht nicht an, sie in dieser sehr aufrichtigen und sehr wahrhaftigen Geschichte nachzuahmen. Furetière erzählt kleine Geschichten und Abenteuer, welche sich in verschiedenen Stadtvierteln abspielen und nichts miteinander gemein haben. Er hat sie, so gut es eben ging, einander anzunähern gesucht; aber Einheit des Ortes und der Zeit erwarte man nicht von ihnen; auch nicht, daß ein Held im ganzen Roman die erste Stelle einnimmt. Auch hebt er nicht alle seine Personen, wie die meisten Romane es tun, bis zum Schluß auf, um sie dann alle zu verheiraten; bei ihm verheiraten sich nur einige, welche überdies, sobald sie die Ehe kennen gelernt haben, gern im Cölibat leben möchten. Sein Roman strebt nicht diese große Regelmäßigkeit an, wie sie in den heroischen zu finden ist; das ist jedoch nicht ein Fehler, der in dem Werk liegt, sondern in dem Titel: man nenne es nicht Roman, und es wird einen nicht mehr befremden, daß er eine Reihe von besonderen Abenteuern erzählt.

Diese Ansicht Furetières ist befremdend, aber verständlich aus der Reaktion gegen den heroischen Roman. Er will in den realistischen, in seine wahrhaftige Geschichte, nichts aufnehmen, was an jenen erinnert. Und was an jenem besonders auffiel, war eben die großartige Maschinerie, in die alle Abenteuer verwebt wurden. Dadurch erzeugte man die Spannung, welche durch viele Bände hindurch im Leser erhalten und gesteigert werden mußte. Der Held durfte sich nicht schon im ersten Band des ungestörten Besitzes seiner Geliebten erfreuen, sondern in dem Augenblick, wo er sie sicher in seinen Armen zu halten wähnte, wurde sie ihm durch einen verwegenen

Nebenbuhler entführt; und diese Entführung beruhigte den „Romaniste“ wieder darüber, daß sein Stoff nicht zu einem neuen Bande langen könnte. Furetière sagt: „On ne joue „pas ici une grande piece des machines, . . . j'ai promis une „histoire veritable.“ [1]) So wurde auch der Zusammenhang der Ereignisse aufgegeben, und dadurch erweist sich wohl der „Roman bourgeois“ als eine Förderung der Materie des modernen Romans, aber nicht als eine Annäherung in der Form an diesen. Fielding schuf in England zu der wahrhaftigen Materie eine wahrhaftige Form.

## 5. Das Ernsthafte bei Lesage.

Lesage setzt vor seinen „Gil Blas“ eine „Déclaration de l'auteur“, in der er einen Gedanken ausdrückt, der uns nicht neu ist: Es gibt Leute, welche in den Darstellungen von lasterhaften und lächerlichen Charakteren immer gleich Anspielungen auf wirklich lebende Personen sehen. Diese Leute haben Unrecht. Ihnen gegenüber legt Lesage folgendes Geständnis ab: „Je ne me suis proposé que de représenter „la vie des hommes telle qu'elle est.“ Kein Leser glaube, daß Dinge, die auf andere ebenso gut passen, allein auf ihn gerichtet seien. In Castilien wie in Frankreich gibt es Ärzte, deren Methode es ist, den Kranken zuviel Blut abzuzapfen. Man findet überall dieselben Laster, überall dieselben Originale.

In einem kurzen Vorwort an den Leser „Gil Blas au lecteur“ erzählt Lesage eine Geschichte, welche eine seiner Theorien verkörpert. Teilen wir kurz ihren Inhalt mit: Zwei Studenten wandern zusammen von Pennafiel nach Salamanca. Ermüdet und durstig lassen sie sich an einer Quelle nieder. Zufällig erblicken sie neben sich einen Stein und auf diesem ein paar Worte, die aber durch die Länge der Zeit verwischt sind. Sie entziffern sie und lesen: „A qui està encerrada el alma del licenciado Pedro Garcias.“ Hier ist die Seele des Licentiaten Pedro Garcias eingeschlossen. Der jüngere der Studenten, der rasch und unbesonnen ist, ruft gleich lachend aus: „Fürwahr,

---

[1]) R. b. I, 29.

kein schlechter Scherz. Eine Seele eingeschlossen. Ich möchte nur wissen, was für ein Original sich eine so lächerliche Grabschrift gesetzt hat.“ Sein Begleiter jedoch vermutet ein Geheimnis hinter diesen Worten und bleibt, als sich jener entfernt. Er hebt den Stein aus der Erde und findet eine Börse mit hundert Dukaten und eine Karte darunter, auf welcher steht: „Sei mein Erbe! Du, der geistvoll genug war, den Sinn der Inschrift zu entdecken!“ Der Student freut sich seines Fundes und setzt mit der Seele des Licentiaten seinen Weg fort. . . . . . . . . . .

Lesage deutet den Sinn seiner Erzählung mit diesen Worten: „Qui que tu sois, ami lecteur, tu vas ressembler à „l'un ou à l'autre de ces deux écoliers. Si tu lis mes aventures „sans prendre garde aux instructions morales qu'elles renferment, „tu ne retireras aucun fruit de cet ouvrage; mais si tu lis avec „attention, tu trouveras, suivant le précepte d'Horace, l'utile „mêlé avec l'agréable.“

Diese Vermittelung des Nützlichen durch das Angenehme strebt Lesage auch im „Diable boiteux“ an. Asmodée zeigt Don Cléophas das Treiben der Menschen in den Straßen und Häusern von Madrid, deren Dächer er abgedeckt hat. Dieses allein zu betrachten ist sicherlich ein angenehmes Vergnügen; aber er will es ihm zugleich nützlich gestalten, dadurch, daß er ihm die Beweggründe des menschlichen Handelns aufdeckt, ihm die geheimsten Gedanken der Menschen enthüllt.

Auch in der ersten der ernsthaften und komischen Unterhaltungen der Kamine in Madrid werden die literarischen Fragen der Zeit erörtert.[1]) Der Kamin A gehört einem Verfertiger von endlosen Heldenromanen, der Kamin B wärmt die Stube eines Autoren, der Geschichten von der Art des „Diable boiteux“ verfaßt. Der erste klagt dem zweiten sein Leid. Ihn erwärmt kein Feuer, sein Herr verdient nichts mehr, seine Schriften werden nicht gekauft, der Geschmack des Publikums hat sich geändert. Hören wir ihn selbst und das, was ihm sein Gefährte erwidert:[2])

1) Diable boiteux. II, S. 225.

2) D. b. II, S. 227.

„La Cheminée A.

„. . . On crie qu'on ne s'occupe aujourd'hui qu'à écrire „des folies, des riens, et qu'on appellera notre siècle „le siècle „des romans et de la futilité“. On dit que le bon goût se „corrompt, que les brochures à parties sont une vraie exaction; „qu'on allonge un roman à l'infini; enfin qu'actuellement un „homme projette d'en composer un à trois cent soixante et „cinq parties pour tous les jours de l'année.

. . . . . . . . . .

„La Cheminée B.

„Vous êtes à plaindre; je vous plains; que puis-je faire „autre chose? D'ailleurs je vous parle franchement, j'ai oui „dire, il y a longtemps, qu'on devrait réformer le goût du siècle „pour la bagatelle, et arrêter le progrès du genre romancier.

„La Cheminée A.

Que me dites-vous?

„La Cheminée B.

„Oui; et des gens d'esprit et sans partialité disent à présent „que cette réforme est un grand bien pour la littérature. Qu'on „écrive utilement ou qu'on n'écrive point: voilà la décision; „tout le monde l'approuve.

„La Cheminée A.

„Mais ce qui plaît n'est-il pas utile?

„La Cheminée B.

„Oui, ce qui plaît est nécessairement utile; mais, outre „cette utilité de plaisir, on veut quelque solidité, de l'instruction, „des moeurs, du vrai. Par exemple, le Diable boiteux est un „roman, mais il vaut mieux qu'un traité de morale. Voilà un „roman agréable et utile, c'est-à-dire utile par l'agréable et „le solide.

---

## 6. Zusammenfassung.

Wir haben unsere Wanderung durch die Theorie der Gegner des idealistischen Romans und Vertreter des realistischen beendet. Der Kampf war in Frankreich zu Beginn ein ungleicher. Nur stolzer erhob sich der Gegner nach Überwindung der Schranken, die ihm Sorel und Scarron gezogen hatten. Mit Lesage aber sind wir an dem Zeitpunkt angekommen, wo der Kampf entschieden ist: Der Kamin des Romancier ist kalt, in dem seines jahrhundertlangen Gegners brennt ein lustiges Feuer.

Es erhebt sich nunmehr die Frage, welches sind die leitenden Ideen in den dargestellten Theorien. Scheiden wir alles Wechselnde vom Beharrlichen, so lassen sich zwei Sätze gewinnen, welche als Grundlage der realistischen Theorie zu bezeichnen sind:

1. Der Zweck des Romans ist Vergnügen und Belehrung. Beide sind im Grunde nur zwei verschiedene Seiten derselben Sache: die Belehrung wird durch das Vergnügen vermittelt.
2. Dieser Zweck ist nur zu erreichen durch die wahrhaftige, getreue Darstellung der menschlichen Natur.

III.

## Das Ernsthafte bei Marivaux und die verwandten Sätze des englischen Romans.

---

Mit Marivaux, einem klaren Vertreter des XVIII. Jahrhunderts, tritt uns ein eigentümlich neuer Inhalt des Romans entgegen, dessen Festigkeit und Konzentration einen bedeutenden Ausdruck in der Theorie findet. Bei der Betrachtung dieser ernsthaften Stellen in seinen Romanen „Vie de Marianne" und „Paysan Parvenu" fällt mehr und mehr die geistige Verwandtschaft von Marivaux mit Sterne auf. Es ist die auf einen beherrschenden Platz erhobene Subjektivität, die aus diesem folgende Beziehung alles Äußerlichen auf das Innere, dann aber wieder die klare Erkenntnis, daß dieses Innerste des Subjektiven sich im Grunde objektiv, als ein Zwang gegen das bloße Subjekt, äußert. Marivaux und Sterne sind wirklich modern. Es ist erstaunlich, welche Verwandtschaft ihre Ideen mit denen haben, die uns umgeben.

Getragen wird der eigentümlich neue Inhalt bei Marivaux von dem Ideal des Gefühls. Dieses bildet seine Grundlage und seine Krone. Klar, fest, bestimmt — so werden wir sehen, wenn wir an die eigentliche Betrachtung des Ernsthaften bei Marivaux gehen — stellt sich dieses neue Ideal dar. Aber gerade deshalb erkennen wir, daß eine lange Zeit nötig gewesen sein muß, um diese Festigkeit zustande zu bringen. Max von Waldberg hat das Verdienst, in seinem Buche „Der empfindsame Roman in Frankreich" den zartesten und feinsten Anzeichen dieses Ideals im 17. Jahrhundert nachgegangen zu sein und uns von diesen verborgenen Quellen aus einen immer stetiger, immer klarer und sicherer dahinfließenden Fluß gezeigt zu haben.

Unsere Aufgabe wird nicht wenig gefördert, wenn wir mit einigen Worten uns die Ergebnisse Waldbergs vor Augen halten.

Die Epoche, in der der komische Roman sich zu regen beginnt und dem heroisch-galanten das Feld streitig macht, bildet den Ausgangspunkt seiner Darstellung. Waldberg jedoch will diesem kein Verdienst an dem Untergange der älteren Literaturgattung einräumen. Er sucht die Ursache dafür lediglich in seiner Unfähigkeit, sich weiter zu entwickeln, in seiner gänzlichen Erschöpfung. Er geht sogar soweit, zu sagen, diese komischen Tendenzromane hätten das Gefallen an den verspotteten Erzählungen noch erhöht.[1] Wir haben in unserer Darstellung den Gegensatz beider Richtungen schärfer gegeben. Es liegt jedoch kein Grund vor, auf eine Entscheidung dieser Frage zu dringen. Wir stellen nur den theoretischen Gehalt der neuen Richtung dar und haben kein wesentliches Interesse daran, zu erfahren, inwieweit das Neue das Alte verdrängte.

Von diesem Zeitabschnitt an verfolgt Waldberg das Herandämmern des neuen Ideals, das allmähliche Sichregen der Seele, lauscht er auf die anfangs kaum hörbaren Schläge des Herzens. Welch reicher Entwickelungsgang! Die Psychologie des weitaus größten Teiles des XVII. Jahrhunderts hatte einen recht einfachen Satz: „In einem schönen Körper wohnt eine schöne Seele. — L'âme et le corps également accomplis.“ Der Held wurde in aller Kraft, Schönheit und Vollkommenheit geschildert; es war deshalb überflüssig, auch seine Seele zu beschreiben; es

---

[1]) Waldberg, S. 2. . . . . Nur daß diese „Antiromane“ vorerst keinen Erfolg hatten und de Fancan hatte mit mehr Selbstbewußtsein als Berechtigung einen dieser Versuche einen „Tombeau de Romans“ getauft. Man nahm vergnügt diese Polemik auf, man belachte diese satirischen Tendenzromane, die den herrschenden Geschmack verspotteten, indem sie den modischen Romanstil karrikierten, mit der gleichen behaglichen Gemütsruhe, mit der man — ohne Neigung sich zu bessern — die scharfe Beleuchtung gesellschaftlicher Übelstände im damaligen Lustspiele über sich ergehen ließ, und wer weiß, ob nicht der äußere Erfolg dieser Spottschriften gerade darin seine Quelle fand, daß sie heitere — wenn auch verzerrte — Abbilder der Lieblingslektüre boten.

verstand sich von selbst, daß sie ebenso kräftig, schön und vollkommen war. Allmählich aber regt sie sich, es wird eine Tiefe in ihr entdeckt, in der die feinsten Veränderungen oft ein ganz neues Bild vorstellen können. Einen außerordentlichen Fortschritt auf diesem Wege sieht Waldberg in den „Lettres Portugaises“ vom Jahre 1669.[1]) „Sie enthalten,“ das sind seine Worte, „die Geschichte einer Seele.“ Sie erscheinen „wie eine Heilsbotschaft, wie die Ankündigung eines neuen Weihefrühlings der Kunst“. Frei regen sich die Kräfte der Seele, und die innere Ergriffenheit des Autors gebiert den erforderlichen Ausdruck aus sich. Die Beschränktheit weniger typischer Wendungen hat einem Reichtum Platz gemacht, der mit dem Inhalt eng verknüpft ist. Aber noch viele Jahre sind nötig, bis eine solche Erscheinung, mag sie auch noch so entwickelt sein, sich von der zufälligen Einzelheit zu einer bestimmten Allgemeinheit verdichtet.

Aber sicher geht das neue Ideal seinen Weg. Es findet ein Wort, in das es seinen gesamten Inhalt gießt, „das Herz“. Es beginnt ein wahrer Kultus des Herzens. Es wird der oberste Richter in allen sittlichen Fragen, alte gesellschaftliche Formen verlieren ihren Wert, wenn sich das Herz des Helden zu irgend welchen Handlungen entschließt. Es ist nicht mehr nötig, in rascher Folge die buntesten Bilder an dem Leser vorbei zu führen, ihn von Ort zu Ort zu treiben, mit immer neuen Personen bekannt zu machen. Das Herz weniger Menschen bietet in seiner Tiefe dem Autor die bunteste Mannigfaltigkeit dar. In ihm zeigt er jetzt Verwickelungen, Kämpfe, ewigen Wechsel auf. W a l d b e r g schließt sein Buch mit den Worten: „Es ist als ob ein Bann von den Menschen gelöst worden wäre! Wir sind in das Zeitalter der Empfindsamkeit eingetreten!“

Den theoretischen Gehalt aus den beiden obenerwähnten Romanen von Marivaux kennen zu lernen, ist nunmehr unsere Aufgabe. Wir wollen ihn nicht wie die vorhergehenden Franzosen behandeln, nämlich seine Theorien geschlossen für sich be-

---

[1]) Waldberg, S. 45.

trachten, sondern halten sie mit den verwandten Sätzen Fieldings und Sternes zusammen. Nicht nur deswegen, weil wir das Ideal des Gefühls ebenfalls bei beiden proklamiert finden, sondern weil wir bei ihnen, besonders bei Sterne finden, daß sich dieses eine Allgemeine zu den nämlichen Einzelmomenten entfaltet. Es überrascht oft die fast gleiche Fassung desselben Gedankens.

Das „Leben der Marianne" ist eine wahrhafte Geschichte,[1]) kein Roman. Marivaux folgt der Natur und nicht den zufälligen Eingebungen der Phantasie. Sein Held Valville wird vielen, die noch in dem Bannkreis der alten Romane stehen, mißfallen: er wird seiner Geliebten untreu. Das ist für den Helden eines Romanes unerhört. Es ist fest bestimmt, daß

---

[1]) V. d. M. S. 261. Huitième Partie.

Valville n'est point un monstre comme vous vous le figurez. Non: c'est un homme fort ordinaire, Madame; tout est plein de gens qui lui ressemblent, et ce n'est que par méprise que vous êtes si indignée contre lui, par pure méprise.

C'est qu'au lieu d'une histoire véritable, vous avez cru lire un Roman. Vous avez oublié que c'étoit ma vie que je vous racontois: voilà ce qui a fait que Valville vous a tant déplu; et dans ce sens-là, vous avez eu raison de me dire: ne m'en parlez plus. Un Héros de Roman infidèle! on n'auroit jamais rien vu de pareil. Il est réglé qu'ils doivent tous être constants, on ne s'intéresse à eux que sur ce pied-là, et il est d'ailleurs si aisé de les rendre tels; il n'en conte rien à la nature, c'est la fiction qui en fait les frais.

Oui, d'accord. Mais encore une fois, calmez-vous; revenez à mon objet, vous avez pris le change. Je vous récite ici des faits qui vont comme il plaît à l'instabilité des choses humaines, et non pas des aventures d'imagination qui vont comme on veut. Je vous peins, non pas un coeur fait à plaisir, mais le coeur d'un homme, d'un Français qui a réellement existé de nos jours.

Homme, François, et contemporain des Amants de notre temps, voilà ce qu'il étoit. Il n'avoit pour être constant que ces trois petites difficultés à vaincre; entendez-vous, Madame? ne perdez point cela de vue. Faites-vous ici un spectacle de ce coeur naturel, que je vous rends tel qu'il a été; c'est-à-dire, avec ce qu'il a eu de bon et de mauvois: vous l'avez d'abord trouvé charmant, à présent vous le trouvez haïssable et bientôt vous ne sçaurez plus comment le trouver: car ce n'est pas encore fait, nous ne sommes pas au bout.

Helden in ihrer Liebe beständig sein müssen, nur unter dieser Bedingung erwärmt man sich für sie.

Aber Valville ist kein Romanheld. Er ist wie viele andere. Marivaux will in ihm einen Menschen schildern, der wirklich gelebt hat, nicht irgend einen, der die Leser belustigt. Er sucht ein menschliches Herz in seiner Wirklichkeit zu erfassen und darzustellen, nicht aus seiner Phantasie ohne Hilfe der Natur eines zu erdichten.

Zu dieser Beziehung auf die Natur tritt der andere Satz, den wir bis jetzt bei jedem der von uns behandelten Franzosen ausgesprochen fanden: der Satz der Belehrung.

„— que ceux qui ont besoin de leçon là-dessus profitent „de celle que je leur donne; elle vient de bonne part, car je „leur parle d'après mon expérience.[1])

Diese Erteilung von Lektionen erscheint ihm aber nicht als das Wichtigste, sie allein hätte ihn nicht bestimmen können, sie zu geben: der Grund dafür ist, daß er selbst Gefallen an den Erzählungen findet.

„Le récit de mes aventures ne sera pas inutile à ceux „qui aiment à s'instruire. Voilà, en partie, ce qui fait que je „les donne; je cherche aussi à m'amuser moi-même.[2])

Diese beiden Sätze, die als Grundlage der realistischen Erzählung sich ergeben haben, machen jedoch bei Marivaux nicht das Einzige und Wichtigste seiner Theorie aus. Neben sie tritt dieses einzigartig neue Prinzip des Gefühls, das sich zu reicher Mannigfaltigkeit entwickelt.

Eine neue Quelle ist entdeckt, deren Kraft und Frische Marivaux und Fielding und Sterne in gleich bedeutender Weise erkennen. Marivaux ruft aus: „Mon Dieu! com- „bien de douleur peut entrer dans notre âme, jusqu'à quel „degré peut-on être sensible!“ [3]) und Fielding widmet der

---

[1]) V. d. M. S. 291.
[2]) Le paysan parvenu. S. 5.
[3]) V. d. M. S. 277.

„humanity", der fast beständigen Begleiterin wahren Genies, begeisterte Worte.[1])

Das Prinzip des Gefühls hat sich soweit gefestigt, daß ein „gutes Herz" als unbedingt nötige Eigenschaft für einen Autoren von ihm gefordert wird. Denn er muß selbst das Unglück fühlen, welches er beschreibt. Er zweifelt nicht daran, daß die ergreifendsten Schilderungen unter Tränen geschrieben worden sind.[2])

Es wird uns nicht überraschen, bei Sterne die innigsten Worte für diese Fähigkeit des Schriftstellers zu finden:[3])

„Dear Sensibility! source inexhausted of all that's precious „in our joys, or costly in our sorrows! — Thou chainest thy „martyr down upon his bed of straw and 'tis thou who liftest „him up to Heaven! — Eternal fountain of our feeling! . . . „all comes from thee, great — great Sensorium of the world! „which vibrates, if a hair of our heads but fall upon the ground, „in the remotest desert of thy creation."

Das Gefühl gilt als letzte und vollkommene Begründung jeder Erscheinung. So bei Marivaux: „— et la raison de „cela, vous le dirai-je? je crois l'avoir sentie."

Der Verstand wird seiner Würde entkleidet, er wird als etwas dem Gefühl Feindliches gefaßt:

Marivaux[4]): „Je pense, pour moi, qu'il n'y a que le senti„ment qui nous puisse donner des nouvelles un peu sûres de „nous, et qu'il ne faut pas trop se fier à celles que notre esprit „veut faire à sa guise, car je le crois un grand visionnaire."

---

[1]) T. J. XIII, 1.

And thou, almost the constant attendant on true genius, humanity, bring all thy tender sensations. — — — From these proceed the noble, disinterested friendship, the melting love, the generous sentiment, the ardent gratitude, the soft compassion, the candid opinion; and all those strong energies of a good mind, which fill the moistened eyes with tears, the glowing cheeks with blood, and swell the heart with tides of grief, joy, and benevolence.

[2]) T. J. IX, 1.

[3]) S. J. S. 114.

[4]) V. d. M. S. 278.

Dieselbe Gegenüberstellung von Kopf und Herz zum Nachteil des ersteren findet sich oft bei Sterne.[1]) Alle Mängel erklären sich aus der Teilnahme des Kopfes:

„— it (the sermon) came from my head[2]) instead of my „heart."

Es muß hervorgehoben werden, wie durch Aufnahme des Gefühls eine außerordentliche Einheit in das literarische Schaffen gebracht wird. Der Ausdruck wird nicht von außen an den Inhalt herangebracht. Es findet sich bei Marivaux die bestimmte Vorstellung, daß Inhalt und Ausdruck, Inneres und Äußeres ein Einziges sind.

„Je vis dans une campagne, où je me suis retiré, et où „mon loisir m'inspire un esprit de réflexions que je vais exercer „sur les évènements de ma vie. Je les écrirai du mieux que „je pourrai, chacun a sa façon de s'exprimer, qui vient de sa „façon de sentir.[3])

Aus dieser Grundlage des Gefühls erschließen sich einzelne Sätze. So ist es in der Eigenart dieses Prinzips begründet, wenn Marivaux und Sterne bekennen, daß das Letzte in ihrem Schaffen unter einem Zwang von ihnen hervorgebracht wird. Neben dem Satze von Marivaux: „les idées me gagnent".[4]) steht der Sternes: „Ask my pen; it governs me, — I govern not it." [5])

Dieses Geleitetwerden offenbart sich vorzüglich in der Form, in der der Franzose wie der Engländer schreiben. Es ist die Form zwangloser Unterhaltung. Marivaux will seine „Mari-

---

[1]) T. S. Ch. 87. The moment I pronounced the words, I could perceive an attempt towards a vibration in the strings about the region of the heart. — The brain made no acknowledgment. — There's often no good understanding betwixt 'em: I felt as if I understood it.

[2]) T. S. 92.

[3]) V. d. M. S. 5.

[4]) V. d. M. S. 339. Mais m'écarterai-je toujours? Je crois qu'oui; je ne sçaurois m'en empêcher: les idées me gagnent; je suis femme, et je conte mon histoire; pesez ce que je vous dis-là, et vous verrez, qu'en vérité, je n'use presque pas des privilèges que cela me donne.

[5]) T. S. 167.

anne" nicht als Roman aufgefaßt wissen. Eben weil die Form der Geschlossenheit entbehrt. Eine Frau erzählt einfach und schlicht ihrer Freundin ihr Leben. Sie ist eine Frau, die viel gesehen hat, deren Leben reich an Ereignissen gewesen ist, die ihr eine gewisse Kenntnis des Herzens und Charakters der Menschen verschafft haben. Sie spricht mit ihr, sie antwortet auf ihre Fragen. Dies ist, so gesteht Marivaux, nicht die Form des Romans und nicht der Geschichte, es ist einfach ihre eigene. Damit entscheidet er über die Berechtigung des Neuen. „Figurez-„vous qu'elle n'écrit point, mais qu'elle parle," so sagt er.[1])

Die enge Berührung der Anschauungen von Marivaux und Sterne in diesem Punkt zeigt der Satz im „Tristram Shandy:[2])

„Writing, when properly managed is but a different name „for conversation."

Aus dieser Eigentümlichkeit erklären sich wieder die Digressionen und Reflexionen, welche sich willkürlich in die Erzählung einschieben. Die Digressionen finden sich auch bei Fielding. Sie werden in Verbindung mit anderen theoretischen Sätzen später zu wiederholen sein. Hier fällt bei allen dreien die große Festigkeit auf, mit der sie ihr Recht, so oft abzuschweifen, wie es ihnen gut dünke, verfechten.[3])

---

[1]) V. d. M. 251.

Auch V. d. M. 302. Peut-être devrois-je passer tout ce que je vous dis-là; mais je vais comme je puis, je n'ai garde de songer que je vous fais un livre: cela me jetteroit dans un travail d'esprit dont je ne sortiroit pas; je m'imagine que je vous parle, et tout passe dans la conversation.

Und 327. Mais je m'écarte toujours, je vous en demande pardon, cela me réjouit ou me délasse, et encore une fois je vous entretiens.

[2]) T. S. S. 36.

[3]) M. 9 — Laissons-là mes neveux, qui m'ont un peu détourné de mon histoire; et tant mieux, car il faut qu'on s'accoutume de bonheur à mes digressions; je ne sçais pas pourtant si j'en ferai de fréquentes; peut-être que oui, peut-être que non, je ne réponds de rien: je ne me gênerai point, je conterai toute ma vie; et si j'y mêle autre chose, c'est que cela se présentera sans que je le cherche.

In diesen Digressionen reflektiert Marivaux über irgend welche Dinge seiner Erzählung.[1]) Es ist eigentümlich: hier scheint ein Widerspruch zu liegen mit der Auffassung vom Gegensatze zwischen Kopf und Herz. Dort wird dem Kopf eine wenig vorteilhafte Rolle übertragen, hier werden die Reflexionen als etwas Neues verteidigt; Fielding und Sterne betonen es auch besonders, daß der Autor, der Erzählungen der neuen Art schreiben wolle, über Geist verfügen müsse. Fielding macht sich lustig über solche, die ohne jede Bildung sich als Autoren aufspielen, und Sterne ist stolz auf seinen philosophischen Beruf.

Aber dieses ist gerade das Charakteristische des neuen Romans: das Gefühl ist nicht ein Leeres, Nebelhaftes, Gehaltloses, sondern es ist ein Gestaltetes, in sich Vernünftiges. Diese Stärkung des geistigen Gehalts im neuen Roman ist etwas außerordentlich Bedeutungsvolles: im alten Roman genügte eine buntschaffende Phantasie, aber er hatte auch nur den Zweck, zu belustigen und nicht zum Nachdenken zu zwingen. Der neue hat das Prinzip, in der Belustigung zugleich vernünftig zu sein. Hatte sich so der alte mit einer zeitweisen Befriedigung des Subjekts begnügt, so macht der neue auf einen dauernden Einfluß Anspruch.

Eine Folge dieser Form der Unterhaltung ist auch die dem neuen Roman eigentümliche Verwendung des Kleinen, scheinbar Unwichtigen. Die leicht dahinfließende Unterhaltung zweier Freundinnen wählt und scheidet nicht peinlich, sie folgt der unmittelbaren Eingebung.

Die Rechtfertigung für dieses Eigentümliche findet Marivaux darin, daß dieses Unwichtige im Zusammenhange wichtig ist. Wenn die Beziehungen, die es mit dem Bedeutenden verbinden, auch nicht offen zutage treten, so ist das kein Grund, es nicht zu erwähnen.[2])

---

[1]) M. 251 und M. 367.

[2]) M. 294. Toutes ces petites particularités, au reste, je vous les dis, parce qu'elles ne sont pas si bagatelles qu'elles le paroissent.

Und 70. Tous ces détails sont ennuyants, mais on ne sçauroit s'en passer; c'est par eux qu'on va aux faits principaux.

Dieses, in dem Äußeren das Innere zur Erscheinung zu bringen, in einem Einzelnen das Allgemeine, macht eine eigentümliche Seite von Sternes Schaffen aus.[1])

So kommt es, daß der moderne Autor mit einer allgemeinen Schilderung des Äußeren eines Menschen nicht auskommt. Jetzt wird es wichtig, den Ton anzugeben, in dem irgend welche Worte gesagt werden, oder die Bewegungen des Körpers, die sie begleiten.[2])

Sterne weist auf diesen wichtigen Umstand hin. „If tones and manners have a meaning, which certainly they have, unless to hearts which shut them out, —.“ [3]

Es ist außerordentlich, welche Umgestaltung das Prinzip des Gefühls hervorgebracht hat. Von ihm aus bekommt alles einen neuen Sinn. Die Ideale des alten Romans verblassen vor ihm. Der feste Grundsatz, daß nur hochgeborene Personen im Roman brauchbar sind, verliert seine Geltung völlig. Es läßt sich jetzt nichts mehr zu seiner Rechtfertigung anführen. Alles Äußere bekommt von der Innerlichkeit aus seinen Sinn und Wert. Und diese kann nur mit dem Menschen, soweit er Mensch ist, in Beziehung treten, und nicht soweit er König oder Prinz oder ein anderer hoher Herr ist. So folgt zwanglos

---

[1]) T. S. 46. Matters of no more seeming consequence in themselves than, "whether my father should have taken off his wig with his right hand or with his left“, — have divided the greatest kingdoms, and made the crowns of the monarchs who governed them, to totter upon their heads. — But need I tell you, Sir, that the circumstances with which every thing in this world is begirt, give every thing its size and shape.

Und 31. How do the slight touches of the chisel, the pencil, the pen, the fiddle-stick, et caetera, give the true swell, which gives the true pleasure!

[2]) Les petites choses que je vous dis-là, au reste, ne sont petites que dans le récit; car à les rapportant ce n'est rien: mais demandez-en la valeur aux hommes. Ce qui est de vrai, c'est que souvent dans de pareilles occasions, avec la plus jolie physiognomie du monde, vous n'êtes encore qu'aimable, vous ne faites que plaire; ajoutez-y seulement une main de plus, comme je viens de le dire, on ne vous résiste plus; vous êtes charmante.

[3]) S. J. 67.

die Ausdehnung des Kreises, der der künstlerischen Bearbeitung zugänglich ist, über die Gesamtheit der Menschen.

Marivaux kennzeichnet die alte aristokratische Ansicht in der Literatur: Die Geschichte eines menschlichen Herzens in hoher Stellung erscheint als ein wichtiger Gegenstand. Nur große Herren, Fürsten und Könige sollen handeln, von Leuten aus den mittleren Ständen will man nichts wissen. „Il n'y a „que cela qui existe pour la noblesse de leur goût. Laissez-là „le reste des hommes: qu'ils vivent; mais qu'il n'en soit pas „question. Ils vous diroient volontiers que la nature auroit „bien pu se passer de les faire naître, et que les bourgeois la „déshonorent.“ [1]) Er erzählt den Streit zwischen dem Kutscher und der Madame Dutour.[2]) Er weiß, daß die Leute, die in der oben dargestellten Anschauung befangen sind, auf einen so gewöhnlichen alltäglichen Vorgang kaum achten mögen. Aber er erklärt, was das Wichtige in der Darstellung von Menschen für den Künstler ist: „Ceux qui sont un peu plus Philosophes, „qui sont un peu moins dupes des distinctions que l'orgueil a „mises dans les choses de ce monde, ces gens-là ne seront „pas fâchés de voir ce que c'est que l'homme dans un Cocher, „et ce que c'est que la femme dans une petite Marchande.“

Die Gleichheit alles dessen, „was Menschengesicht trägt“, ist so in der Literatur kräftig ausgesprochen. Sterne ist diese Wahrheit immer gegenwärtig.[3])

Es hat sich somit durch die Gegenüberstellung von Marivaux einerseits und Fielding und Sterne andererseits ergeben, daß die Engländer, und ganz besonders Sterne, den Geist der Franzosen kräftig und klar in sich aufgenommen haben. Die theoretischen Sätze in den französischen Romanen fanden sie vor, und sie bewirkten, daß die Begeisterung für das Neue sich bei ihnen Gestalt und Form gab.

---

[1]) M. 330.

[2]) M. 251.

[3]) S. J. 85. For my own part, I felt the conviction of consanguinity so strongly that I could not help turning half round to look in her face, and see if I could trace out anything in it of a family likeness. — Tut! said I, are we not all relations.

IV.

# Das Ernsthafte bei Smollet, Fielding und Sterne. Sein Verhältnis zur französischen Theorie und zum Spectator.

---

## 1. Die Vorrede zum Roderick Random.

Wir leiten am besten die Darstellung der englischen Theorien, die in diesem letzten Teile unserer Untersuchung den französischen Sätzen und dem Spectator entgegengehalten werden, ein, wenn wir die literarische Stellung Smollets kennzeichnen, wie sie sich aus der Vorrede zu „Roderick Random" ergibt.

Smollet hat diesen Roman nach dem Plane des „Gil Blas" verfaßt. Er ist jedoch in der Ausführung an manchen Punkten von Lesage abgewichen, und zwar an solchen, welche eine Vertiefung der französischen Leitsätze erkennen lassen. Diese Abweichungen Smollets werden uns verständlich, wenn wir seine Meinung von dieser neuen realistischen Art, zu schreiben, wie sie Spanier und Franzosen geschaffen haben, kennen gelernt haben. Er beginnt seine Vorrede mit diesen Worten: „Of all kinds of satire, there is none so entertaining and uni- „versally improving, as that which is introduced, as it were, „occasionally, in the course of an interesting story, which brings „every incident home to life; and by representing familiar „scenes in an uncommon and amusing point of view, invests „them with all the graces of novelty, while nature is appealed „to in every particular."

Welche Vorteile hat der Leser von dieser Art Erzählungen? Er befriedigt seine Neugierde, während er die Abenteuer einer Person verfolgt, der er wohl will. Er ergreift ihre Partei, er leidet mit ihr im Unglück, seine Entrüstung kehrt sich gegen die Urheber ihres Elends: die menschlichen Leidenschaften werden entflammt, der Gegensatz zwischen entmutigter Tugend und frechem Laster wirkt recht nachdrücklich. Das Herz des Lesers bessert sich durch das Beispiel. Seine Aufmerksamkeit wird nicht mit einer Aufzählung von Charakteren ermüdet, sondern durch die ganze Mannigfaltigkeit der Erfindung angenehm zerstreut. Die Wechselfälle des Lebens eröffnen ein weites Feld für Witz und Humor.

Diesen Anschauungen Smollets widersprach in manchem der „Gil Blas". Die Situationen, welche Lesage schildert, sind oft ungewöhnlich und übertrieben. Das Unglück, welches seinen Helden trifft, erregt mehr Heiterkeit als Mitleid. Gil Blas lacht oft selbst darüber. Die Übergänge von unglücklichen zu glücklichen Lagen sind so plötzlich, daß der Leser gar keine Zeit hat, ihn zu bedauern, noch mit dem Unglück selbst bekannt zu werden. Dieses Verfahren weicht nicht nur von der Wahrscheinlichkeit ab, sondern verhindert auch jene edle Entrüstung des Lesers über die Gemeinheit und Verderbtheit der Welt.

Roderick Random ist eine Waise, dem keine Freunde zur Seite stehen. Er muß mit den Schwierigkeiten des Lebens kämpfen, wie sie von der Selbstsucht, dem Neide, der Schlechtigkeit und verächtlichen Gleichgültigkeit der Menschen verursacht werden. Die niedrigen Szenen, in die er verwickelt wird, sind, auch wenn sie nicht anziehend erscheinen, notwendig; die niedrige Lebensstellung des Helden erfordert sie. Andererseits gewähren sie nicht wenig Vergnügen, weil hier die Neigungen und Leidenschaften der Menschen nicht durch Verstellung, konventionelle Formen und feine Bildung verdeckt werden, sondern weil hier ihre Wunderlichkeiten erscheinen, wie die Natur sie eingepflanzt hat.

Die Naturtreue bleibt bei dieser Art, zu schreiben, die hauptsächlichste Forderung. Smollet versichert, daß er sie

streng beachtet habe. „I have not deviated from nature in „the facts, which are all true in the main, although the „circumstances are altered and disguised, to avoid personal „satire.“

Gegen diesen Vorwurf der persönlichen Satire wendet er sich entschieden in dem Apolog, der seiner Vorrede vorhergeht. Hier erzählt er eine Anekdote von einem Maler und seinen Freunden. Diese glauben in einem Bild, das einen alten, zahnlosen Soldaten, eine Eule, einen Esel und einen Affen zu einer lächerlichen Gruppe vereinigt zeigt, sich selbst wiederzuerkennen und verwünschen den Maler, so sehr er auch seine Unschuld versichert. Mit den Personen im „Roderick Random“ verhält es sich ebenso. Es beziehe nicht jemand auf sich, was fünfhundert anderen Leuten auch eigentümlich ist.

Mit dieser Darstellung ist die Frage nach Smollets literarischer Stellung beantwortet. Die Aufgabe, welche jetzt ihrer Lösung harrt, ist die, Fieldings und Sternes Theorien darzustellen und in ein enges Verhältnis zu der Kritik im Spectator zu bringen. Wir haben schon die Gründe dafür angegeben, daß nur Fielding den Ausgangspunkt dieser Betrachtung bilden kann. Suchen wir den Angelpunkt seiner Theorie auf. Wir finden ihn in seinem Anspruch darauf, als Schöpfer einer Gattung zu gelten, die noch nicht in der englischen Literatur versucht worden ist: des komischen Prosaepos. Als wir von der Verwandtschaft sprachen, welche Cervantes und Furetière in ihrer Anschauung von dem Wesen des komischen Romans mit Fielding verbindet, mußten wir schon dieses Anspruchs gedenken. Jetzt handelt es sich darum, ausführlich von dem Wesen dieser neuen Literaturgattung zu sprechen.

---

## 2. Fielding, der Schöpfer des komischen Prosaepos.

Das Epos wird wie das Drama in Tragödie und Komödie eingeteilt.[1]) Homer, der Vater der epischen Dichtkunst, schuf

---

[1]) Vorrede zu Jos. Andrews.

von beiden ein Muster.[1]) Das komische Epos ist jedoch gänzlich verloren gegangen. Aristoteles berichtet von ihm, daß es zur Komödie in derselben Beziehung stand, wie die Ilias zur Tragödie. Der Verlust dieses Werkes erklärt es auch, daß nicht mehr Beispiele dieser Gattung bei den Alten zu finden sind. Es hätte sicherlich ebenso Nachahmer gefunden, wie die Ilias und Odysee.

Wie die epische Dichtung tragisch oder komisch sein kann, so kann sie auch in Versen oder Prosa abgefaßt sein. Diesen Satz Fieldings kennen wir schon. Wenn eine Literaturgattung alle Eigenschaften des Epos besitzt, wie Fabel, Handlung, Charaktere, Gefühle und Stil, und es fehlt ihr nur eine, nämlich das Metrum, so muß man sie vernünftiger Weise zur epischen rechnen, auch wenn dieses von dem Kritiker unter den wesenhaften Bestandteilen aufgeführt wird. Man muß sie zu jener rechnen, von der sie nur in einem Punkte abweicht, statt sie neben die umfangreichen Werke zu stellen, die „Romances" genannt werden, neben „Clelia", „Cleopatra", „Astrea", „Cassandra", den „großen Cyrus" und unzählige andere, mit denen sie nichts gemein hat. Sie enthalten sehr wenig Belehrung und Unterhaltung.

Ein komischer Roman ist daher ein komisches Epos in Prosa. Er unterscheidet sich von der Komödie, wie das ernsthafte Epos von der Tragödie: seine Handlung ist ausgedehnter, umfassender. Er enthält einen viel größeren Kreis von Ereignissen und führt eine größere Mannigfaltigkeit von Charakteren ein. Von dem ernsthaften Roman unterscheidet er sich in der Fabel und der Handlung. Sie sind in dem einen ernst und feierlich, in dem andern heiter und lächerlich. Was die Charaktere anlangt, so führt er Personen von niederem Stande und

---

[1]) Arist. Poetik. 4 (§ 9). Gleichwie aber in den ernsten Dichtungen vor allen Anderen Homeros hervorragte — denn er allein hat nicht bloß schöne, sondern auch wahrhaft dramatische Darstellungen gedichtet — so hat er auch zuerst der Komödie ihre Grundformen vorgebildet, indem er nicht persönlichen Spott, sondern das sachlich Lächerliche in dramatischer Darstellung vorführte, und so steht sein Margites in demselben Verhältnis zur Komödie, wie seine Ilias und Odyssee zur Tragödie.

infolgedessen von niederen Sitten ein, während der ernste die höchsten darstellt. Endlich sind die Gefühle und der Stil in dem einen lächerlich und in dem andern erhaben. Im Stil allein mag das Burleske zum Vergnügen der klassisch gebildeten Leser zugelassen werden. In den Gefühlen und Charakteren ist es streng zu vermeiden. In diesen darf es nur in wirklich burlesken Werken verwandt werden. Zwei Gattungen können sich überhaupt nicht mehr unterscheiden, als die komische und burleske. In der ersten entsteht das Vergnügen, welches der Leser empfindet, lediglich aus der getreuen Darstellung des Natürlichen, in der zweiten aus der überraschenden Ungereimtheit, so wenn die Sitten der höchsten Stände den niedrigsten zugeschrieben werden. Das Leben liefert einem sorgfältigen Beobachter überall das Lächerliche. Der Darsteller des Komischen kann daher nicht entschuldigt werden, wenn er von der Natur abweicht.

Der Stil ist das Gewand der Dichtung. Sind die Charaktere und Gefühle vollkommen natürlich, so wird aus einer komischen Dichtung noch keine burleske, wenn im Stil allein Possenhaftes zugelassen ist.

Fielding mag das Burleske nicht einfach von der Hand weisen, weil es am meisten dazu beiträgt, Heiterkeit und Lachen zu erregen. Und diese sind für den Geist eine heilsame Arzenei.

Auch in der Vorrede zum „David Simple“ bespricht Fielding dieses Werk seiner Schwester Sarah nach den vier Gesichtspunkten der Fabel, der Charaktere, der Gefühle und des Stils. Diese Einteilung des Epos rührt von Aristoteles her. Sie tritt uns auch im „Spectator“ entgegen. Nach ihr hat Addison seine Essays über Miltons „Paradise Lost“ verfaßt. Sie geben eine erschöpfende Kritik der epischen Dichtung und müssen somit als Grundlage für Fieldings Theorien gewählt werden. Wir brauchen nicht zu fürchten, daß wir ihnen bei dieser Betrachtung nicht gerecht werden könnten. Was Addison als Vorzüge des Epos rühmt, werden wir auch bei Fielding angestrebt sehen; was er tadelt, wird auch von ihm vermieden. Von Sternes Theorie finden dabei die Teile Verwendung, welche das Wesen des komischen Romans, wie wir

es aus dem Don Quixote und den französischen Romanen erkannten, betreffen. Denn dieses bildet zugleich die Grundlage der epischen Dichtung. Hören wir Le Bossus Definition des Epos. Er genoß in Frankreich und England in epischen Fragen das höchste Ansehen.

„L'Epopée est un discours inventé avec art, pour former „les moeurs par des instructions déguisées sous les allégories „d'une action importante, qui est racontée en Vers d'une manière „vraisemblable, divertissante, et merveilleuse."

Also auch hier die Forderung des Vergnügens und der Belehrung, beides auf dem Boden der Wirklichkeit.

Fielding wird durch unsere Untersuchung in eine Reihe mit den großen Epikern des Altertums gebracht, mit Homer und Virgil. Sehen wir daher, in welchem Verhältnis er sich zur Antike betrachtet.[1])

---

## 3. Fielding und die Antike.

Das Verhältnis der alten Dichter zu den neueren ist das der Reichen zu den Armen. Unter den Armen versteht Fielding hier den Pöbel. Bei ihm gilt es als ein allgemeines Prinzip, daß der Reiche ausgeplündert und ausgeraubt werden darf. Dieses Verfahren wird in keiner Weise als Sünde oder Schande betrachtet. Man sieht es sogar als eine Ehre und moralische Verpflichtung an, die Entdeckung und Bestrafung irgend eines andern zu verhüten.

Von den Alten, von Homer, Virgil, Horaz, Cicero und den übrigen, kann entwendet werden, soviel einem gut dünkt. Dieses Vorrecht verlangt Fielding für sich und gesteht es gern auch andern zu. Er fügt jede Stelle, welche ihm passend erscheint, in sein Werk ein, ohne den Namen des Autors anzugeben, von dem er sie genommen hat. Er betrachtet sie sogar mit dem Augenblick, wo sie in seine Schriften verwebt ist, als sein rechtmäßiges Eigentum und verlangt, daß die Leser dasselbe tun.

---

[1]) T. J. XII, 1.

Unter sich müssen die Neueren die strengste Ehrenhaftigkeit beobachten. Wer von ihnen etwas borgt, muß den Namen des Eigentümers dazusetzen, damit es diesem wieder zugestellt werden kann.

Diese Anschauung, daß die Alten in ihren Werken einen reichen Schatz aufgespeichert haben, der einen Höhepunkt des literarischen Schaffens darstellt und den die Neueren mit Verehrung betrachten müssen, bildet die Grundlage von Addisons literarischer Kritik. So kommt es auch, daß er die französischen Kritiker, welche ständig auf das Altertum verweisen, sehr hoch schätzt. Schon Dryden zählte unter die größten Kritiker seiner Zeit Boileau und Rapin. Die Lehren anderer, wie die von Bouhours, le Bossu und der beiden Dacier, standen zu Addisons Zeit in höchstem Ansehen.

---

## 4. Addisons Essays über Miltons „Paradise Lost“.

Die Essays, welche Addison über Miltons Werk schrieb und welche im „Spectator“ die Sonnabend-Nummern von 267—369 umfassen, fanden bei seinen Zeitgenossen eine überaus günstige Aufnahme. Er will in ihnen nicht eigentlich den Streit entscheiden, der sich darum erhoben hat, ob Miltons Werk ein Epos zu nennen sei oder nicht, da es im Grunde ein Streit um Worte ist. Wer es nicht ein heroisches Gedicht nennen will, der gebe ihm den Namen eines religiösen. Aber er will doch zeigen, daß es dieselben Schönheiten besitzt, welche die größten Epen aller Zeiten auszeichnen, Homers Ilias und Odyssee und Virgils Äneide. In den ersten vier Essays betrachtet er es unter den uns schon bekannten vier Aristotelischen Gesichtspunkten. In den nächsten beiden spricht er von den Fehlern und in den übrigen zwölf von den Schönheiten des Werkes. Und zwar widmet er für die Besprechung der letzteren jedem einzelnen Buche ein Essay.

Addison hat sich in seiner Kritik nicht sklavisch an die Regeln gehalten, welche vor ihm Kritiker in der epischen Dicht-

kunst aufgestellt haben. Denn sie weichen auch in manchen Punkten voneinander ab. Er schließt sich bald dem einen, bald dem anderen an; bald unterscheidet er sich auch von ihnen allen, wenn er glaubt, daß die Vernunft auf seiner Seite sei.[1])

Bevor er daran geht, über Miltons Fehler zu sprechen, legt er seine Meinung von der Aufgabe des Kritikers dar.[2]) Wir wollen sie kennen lernen und sehen, wie Fielding und Sterne in diesem Punkte denken.

---

## 5. Die Aufgabe des Kritikers.

Von einem wahren Kritiker fordert Addison, daß er die griechischen und lateinischen Dichter kenne. Was nützt es ihm, wenn er sich lediglich auf das verläßt, was die französischen Kritiker vor ihm über sie gesagt haben. Nichts ist ungereimter, als wenn jemand mit ein paar allgemeinen Sätzen aus ihnen sich an die Beurteilung von Literaturwerken macht. Er muß selbst einen Einblick in alle Teile des Wissens haben und vor allem ein klarer und logischer Kopf sein, sonst kann er sich kein richtiges Urteil über einen Autor bilden; und wenn es ihm dennoch gelingt, so kann er es nicht klar und deutlich andern mitteilen. Aristoteles war der beste Kritiker aller Zeiten und zugleich der größte Denker, welcher je gelebt hat. Wer nicht zwischen Begriffen und Worten zu scheiden weiß, muß als Kritiker eine klägliche Rolle spielen.

Ein ausgezeichnetes Mittel, einen schlechten Kritiker von einem guten zu unterscheiden, ist dieses, daß jener selten lobt, was nicht schon allgemein als besondere Schönheit anerkannt worden ist, und daß er sich für seinen Teil darauf beschränkt, nach kleinen Fehlern und Irrtümern zu spüren, welche er hervorzieht und mit seinem Spott bedenkt.

Die Aufgabe des wahren Kritikers ist eine ganz andere. Er soll sich lieber mit den Vollkommenheiten eines Kunstwerkes befassen als mit seinen Fehlern. Addison spricht auch in zwei

---

[1]) Spect. 321.

[2]) Spect. 291.

Essays von Miltons Fehlern; aber er betrachtet dies als eine undankbare Aufgabe, die er so schnell wie möglich wieder verläßt.

In den vollkommensten Werken sind Fehler zu entdecken, und gerade am ersten in solchen, welche von den größten Genies hervorgebracht sind. Aber diese genialen Schöpfungen sind doch um vieles anziehender, als diejenigen, welche von mittleren Autoren nach allen Regeln und Vorschriften peinlich verfaßt sind.

Diese Überzeugung, daß einem wirklich großen Werk einige Fehler keinen Eintrag tun können, hat auch Fielding. Wenn in seinem „Tom Jones“ Mängel gefunden werden, so fällt er damit noch nicht als Ganzes.[1]) Erst muß geprüft werden, ob sie sich an wesentlichen Stellen finden und ob sie nicht durch größere Schönheiten verdunkelt werden. Von einem Autor zu verlangen, er solle ganz fehlerlos schreiben, ist ebenso ungereimt, wie von einem Menschen, er solle fehlerlos leben. Kein Autor könnte in dieser Welt und kein Mensch in der jenseitigen Verzeihung finden.

Gegen jene Leute richtet sich Fieldings ganzer Zorn, welche sich eine richterliche Macht in literarischen Fragen anmaßen, ohne die geringste Berechtigung dazu zu haben, welche über keinerlei Bildung verfügen, kein Wort Griechisch oder Lateinisch verstehen und oft ein Werk verdammen, ohne es überhaupt gelesen zu haben. Für sie hat er einen besonderen Titel, welcher ihnen mit vollem Recht zukommt. Sie sind nichts anderes als Verleumder, die verächtlichsten Geschöpfe, welche sich unter den Menschen befinden. Denn die Verleumdung ist eine grausamere Waffe als das Schwert. Die Wunden, welche dieses schlägt, sind zu heilen; die Wunden der Verleumdung aber nicht. Wer ein Buch verleumdet, der verleumdet zugleich seinen Verfasser; denn niemand kann ein Buch dumm und albern nennen, ohne zugleich den Autor als einen Dummkopf zu bezeichnen. Wie der Verleumder sich bestrebt, den Charakter eines Menschen kennen zu lernen, nur um Schwächen in ihm

---

[1]) Tom Jones, XI, 1.

zu entdecken und diese aller Welt mitzuteilen, gerade so gehen diese Kritiker an ein Werk heran, nur um Fehler in ihm zu finden und den Autor lächerlich zu machen.

Sie haben sicher aus Unkenntnis des Griechischen das Wort Kritik, welches aus dieser Sprache stammt, so meint Fielding, falsch gedeutet. Es heißt soviel wie Urteil. Sie haben nun geglaubt, daß dieses Wort im Sinne der Rechtssprache zu verstehen sei, wo in der Tat Urteil oft für Verurteilung gebraucht wird. Daraus schließen sie, daß sie keine andere Aufgabe haben, als jeden Autor zu verdammen.

In Wirklichkeit hat die Welt den Kritikern zu viel Ehre erwiesen. Daher kommt es, daß sie eine gesetzgeberische Gewalt für sich beansprucht haben. Sie spielen sich jetzt als Meister auf und geben denen Gesetze, die früher allgemein als Gesetzgeber galten.

Der Kritiker ist in Wahrheit nichts anderes als ein Schreiber, der die Regeln und Gesetze, welche große Genies durch die Macht ihrer Persönlichkeit aufgestellt haben, zu umschreiben, zu erklären hatte. Und ursprünglich strebte er nach nichts anderem. Er wagte nicht einen Satz auszusprechen, ohne ihn durch die Autorität desjenigen zu stützen, von dem er ihn genommen hatte.

In Zeiten der Unwissenheit aber maßte sich der Schreiber die Würde seines Herrn an. Die Gesetze, welche in der Literatur gelten sollten, wurden nicht mehr aus der Praxis des Autors gewonnen, sondern auf die Machtsprüche irgend eines Kritikers begründet.

Aus dieser Veränderung erwuchs eine schwere Gefahr. Kleinigkeiten, welche in einem bedeutenden Autor oft zufällig waren, wurden jetzt streng zur Nachahmung empfohlen. So kam es, daß Regeln aufgestellt wurden, welche keinerlei Anspruch auf Wahrheit haben. Sie dienen nur dazu, die freie Entfaltung eines Genies zu hindern.

Diese Beschränkung des Genies, diese Bevormundung des Schaffenden durch einen kühlen und pedantischen Kritiker, durch Regeln, welche für alle Zeiten gelten sollen, ist es, welche

Sternes Blut immer wieder in Wallung bringt, sobald er auf die kritische Tätigkeit zu sprechen kommt: „Ich brauche keine Regeln; ich richte mich weder nach denen, die Horaz aufgestellt hat, noch nach denen irgend eines anderen.[1]) Ich kümmere mich nicht darum, was Aristoteles oder Pacuvius, oder Bossu, oder Ricaboni sagen; ich habe sie gar nicht gelesen.“ Der Schriftsteller braucht nicht den Regeln zu folgen, sie müssen ihm folgen. Wie konnte Sterne auf irgend welche Vorschriften achten! Sein „Tristram Shandy“ ist nach keinem vorgezeichneten Plane verfaßt; was ihm einfällt und gut dünkt, schreibt er hin. Er schafft unter einem Zwange, dem er sich willenlos fügt. „My pen governs me, — I govern not it.“

Fielding geht nicht so weit, jegliche kritische Tätigkeit für den Autor als nutzlos zu erachten. Er kennt die größten Kritiker unter den Alten und Neueren: Aristoteles, Horaz und Longinus, die Franzosen Dacier und Bossu und einige von den Engländern. Er nennt sie mit der größten Verehrung, denn sie waren wirkliche Kritiker und hatten ein Anrecht auf ein Urteil in literarischen Fragen.

---

## 6. Die moralische Tendenz im Epos und im komischen Roman.

In der Kritik der epischen Dichtkunst, so lehrte uns Bossus Definiton des Epos, wurde zum Wesen dieser Gattung erachtet, daß sie die Sitten der Menschen bessern soll durch Lehren, welche in der Handlung verborgen sind. Jedes Epos muß eine besondere Moral verkörpern. Bossu hatte das Verhältnis zwischen dieser und der Erzählung so gefaßt, daß ein Epiker einen bestimmten moralischen Satz aufstellt und um diesen dann als den Kern seines Gedichtes eine Geschichte kleidet. Dieser Ansicht schließt sich Addison, wo er von der Moral des verlorenen Paradieses handelt, nicht an.[2]) Doch glaubt er nicht, daß ein wahres Epos je geschaffen wurde oder je geschaffen werden kann, von dem sich nicht eine große moralische Lehre

---

[1]) Tristram Shandy. Chap. 4.

[2]) Spect. 369.

abziehen läßt. Diejenige, welche sich auf die Hauptfabel von Adam und Eva bezieht, ist die allgemeinste und nützlichste, welche man sich denken kann. Sie schärft dem Menschen ein, daß Gehorsam gegen Gottes Willen ihn glücklich und Ungehorsam elend macht. Adam und Eva lebten zufrieden im Paradies, solange sie das Gebot des Herrn befolgten. Sie wurden daraus vertrieben, sobald sie es übertraten. Derselbe Satz ist auch die Moral der wichtigsten Episode, welche zeigt, wie eine zahllose Schar von Engeln aus dem Himmel in die Hölle verstoßen wird. Neben dieser Moral gibt es noch eine Fülle kleinerer Lehren, welche neben ihr hergehen und aus den einzelnen Episoden zu entnehmen sind.

Der Umstand, daß sich der komische Roman ebenfalls das Ziel gesetzt hatte, die Menschen zu belehren, ihnen durch die natürliche Darstellung des Lebens zu zeigen, welchen Gefahren sie sich aussetzen, wenn sie ihre Laster und Torheiten nicht bekämpfen, ermöglichte es, daß er sich dem Epos wesensverwandt erachten konnte. Nicht zum wenigsten war es dieser Satz von der moralischen Wirkung auf die Menschen gewesen, welcher ihm eine große Festigkeit in seiner Entwickelung gegeben und ihm endlich den Sieg über die Werke, welche keine Belehrung, sondern nur Unterhaltung anstrebten, verschafft hat.

Fielding will durch seine lebenswahren Geschichten die Menschen eine Kunst lehren, welche in ihrer Wichtigkeit von keiner anderen übertroffen wird[1]): die Kunst, zu leben. Die Menschen schreiben gemeinhin dem Schicksal zuviel Einfluß auf ihr Leben zu. Glück und Unglück erklären sie aus seiner Gunst oder Ungunst. Doch diese Ansicht ist falsch. Die Menschen schaffen sich ihre Lebenslage ganz allein. Oft sind es geringfügige Umstände, welche darüber entscheiden, ob ein Mensch glücklich oder unglücklich sei. Sie entgehen der Aufmerksamkeit der Menschen und deshalb suchen sie die Erklärung für ihren Zustand in einer unabhängig von ihnen wirkenden Macht. Fielding will die geringfügigste Handlung dem Leser berichten, sobald sie in der Gesamtreihe der Ent-

[1]) Amelia I, 1.

wickelung eine Bedeutung erlangt. Es ist mit dem Leben ähnlich wie mit der Kunst: eine unscheinbare Einzelheit kann zur Wirkung eines Kunstwerkes unentbehrlich sein.

In seiner Dedikation zum „Tom Jones" gesteht Fielding, daß er sich aufrichtig bemüht habe, Güte und Unschuld den Menschen zu empfehlen. Er glaubt, daß diese Bemühung am ersten von Erfolg begleitet ist in Erzählungen, die wie der „Tom Jones" durch das Beispiel wirken wollen. Er zeigt, wie es im Interesse der Menschen selbst liegt, eifrig nach Tugend zu streben. Denn nichts kann den Verlust der inneren Ruhe ersetzen, welche die stete Begleiterin der Unschuld ist; und nichts gleicht die Unruhe aus, welche die Schuld im Gefolge hat.

Auch Sterne hat seinen „Tristram Shandy" zum Besten der Menschheit bestimmt. Sein Leben hat er zur Belustigung der Menschen geschrieben und seine Meinungen über sein Leben zu ihrer Belehrung.[1]) Wer sein Werk durchliest, nur um immer neue Abenteuer zu finden, wendet seine Zeit schlecht an. Der Leser soll über das Gelesene nachdenken. Aus dem Geringsten kann er eine Lehre ziehen. Von seinem Onkel Toby erzählt er, wie dieser eine Fliege, die ihn lange gequält und die er nur mit großer Mühe gefangen hatte, mit den Worten zum Fenster hinausließ: „Warum soll ich dir etwas zuleide tun, die Welt hat für uns beide Raum." Dieser Episode verdankt Sterne den größten Teil seiner Menschenliebe, und sie kann dem Leser mehr nützen, als ein ganzes Buch über diese Eigenschaft.

Wenn Fielding von Tugend spricht, so meint er damit das Streben im Menschen, ebensosehr das Wohl anderer zu fördern wie das eigene. Ohne Besonnenheit aber führt diese Tugend ins Unglück, und der Satz einiger Moralisten, daß sie der Weg zum Glück und das Laster zum Unglück sei, paßt nicht für sie. Denn sie hat Armut, Verachtung und Verleumdung in ihrem Gefolge. Die Menschen mit einem guten Herzen vor diesen zu bewahren, soll seine Aufgabe sein.

---

[1]) T. S. Chap. 72.

An dem Beispiel des armen Jones, der erst das Wohl seiner Mitmenschen im Auge hat und zuletzt oder gar nicht an sein eigenes denkt, zeigt er, in welche traurige Lage ein guter Mensch kommen kann, der keine Erfahrung und Besonnenheit besitzt. Es genügt nicht, daß jemand die besten Absichten habe, er muß auch darauf sehen, daß seine Handlungen gut erscheinen. Ohne Besonnenheit nützen in dieser Welt die besten Eigenschaften nichts. Besonders an seine jungen Leser richtet Fielding diese Lehre: „Let this, my young readers, be your constant maxim, „that no man can be good enough, to enable him to neglect „the rules of prudence, nor will virtue herself look beautiful „unless she be bedecked with the outward ornaments of decency „and decorum.“ [1])

Auch Addison rühmt die Besonnenheit im menschlichen Leben als eine Eigenschaft, die sicher die nützlichste von allen ist.[2]) Sie erst gibt allen übrigen einen Wert. Ohne sie erscheint Tugend als Schwäche. Sie beeinflußt die ganze Existenz eines Menschen, sie ist die Führerin eines vernünftigen Wesens.

Damit eine moralische Wirkung möglich sei, müssen vor allem die geschilderten Personen dem Leser vertraut sein. Dieser Umstand ist in der epischen Dichtung zu fordern und wird von Addison als besondere Schönheit der antiken Epen genannt.[3]) Homer und Virgil haben Personen zu ihren Helden gewählt, welche in enger Beziehung zu dem Volke standen, für das sie schrieben. Achilles war ein Grieche, und Äneas war der Gründer Roms. So kam es, daß ihre Leser an den Schicksalen der Helden innigen Anteil nahmen. Ein Römer mußte sich freuen, wenn Äneas aus schwierigen Lagen glücklich befreit wurde, und einem Griechen mußte es mit Achilles ähnlich gehen.

Miltons Fabel ist in diesem Punkte bewunderungswürdig. Die Personen, welche in seinem Werk auftreten, stehen zu allen Völkern und allen Ländern in der engsten Beziehung. Jeder Mensch muß mit dem regsten Interesse verfolgen, was sie tun.

---

[1]) T. J. III, 7.

[2]) Spect. 225.

[3]) Spect. 273.

Dieses Interesse wird verhindert, wenn dem Leser von vollkommen tugendhaften Charakteren berichtet wird. Deshalb schließt Addison hier die Bemerkung des Aristoteles an, welche besagt, daß wir wohl einen vollkommen guten Menschen bedauern, wenn er ins Unglück gerät, aber nicht selbst darüber erschrecken, weil wir nicht fürchten, daß uns, die wir ihm gar nicht ähneln, dasselbe Los treffen könnte. Wenn wir jedoch einen Menschen, welcher Vorzüge und Fehler in sich vereinigt, im Unglück sehen, so bedauern wir ihn und erschrecken zugleich, weil es uns, die wir mit dem Charakter der geschilderten Person übereinstimmen, wie ihm gehen kann.[1])

Schon bei der Besprechung Smollets erwähnten wir, daß es dem Autor darauf ankommen müsse, seine Leser für seinen Helden zu begeistern, dahin zu wirken, daß sie eine innige Liebe zu ihm fassen, ihn mit ihrem Mitleid durch sein Unglück und mit ihrer Freude durch sein Glück begleiten müssen. Fielding und Sterne stimmen dieser Ansicht bei. Der erstere meint, daß sich in dem Charakter einer Person einige Fehler finden können, wenn sie gleichzeitig über soviel gute Züge verfügt, daß die Bewunderung und die innige Zuneigung eines edlen Lesers geweckt werden.[2]) Diese Fehler erregen dann eher unser Mitleid als unseren Abscheu. In der Tat ist nichts geeigneter,

---

[1]) Arist. Poetik. 13 (§ 2). Und so erhellt denn fürs Erste, daß eine jede Tragödie uns weder einen solchen Schicksalswechsel vorführen darf, bei welchem tugendhafte Männer aus Glück in Unglück geraten, denn das erregt nicht sowohl Furcht und Mitleid, als vielmehr Empörung, noch auch einen solchen, bei welchem schlechte Menschen aus Unglück in Glück, denn dies wäre das Untragischste von allem, insofern es gar keine unserer Anforderungen an eine Tragödie erfüllt, da es weder unser Gerechtigkeitsgefühl befriedigt, noch auch Mitleid oder Furcht, noch endlich einen solchen, bei welchem der vollendete Bösewicht aus Glück in Unglück oder der Tugendhafte in Glück aus Unglück, denn eine solche Darstellung würde zwar unserem Gerechtigkeitsgefühl Genüge tun, aber uns weder Mitleid noch Furcht einflößen, denn das Mitleid dreht sich um den, welcher unverdient leidet, und die Furcht um Einen unseresgleichen. (§ 3.) Und so bleibt nur noch ein solcher Mann übrig, welcher zwischen den bezeichneten Fällen die Mitte hält.

[2]) T. J. X, 1.

moralisch zu nützen, als die Vereinigung von Fehlern und Vorzügen. Wenn wir sehen, welchen Schaden diese Schwächen für den Menschen haben, dem wir zugetan sind, so hüten wir uns nicht allein vor ihnen, sondern hassen sie wegen des Elends, das sie schon über unsere Freunde gebracht haben. Gerade durch ihre Schwächen und Torheiten erwerben sich Pastor Adams oder Onkel Toby unsere Zuneigung. Sterne selbst würde keinen Weg scheuen, um dem wunderlichen Ritter von der Mancha die Hand zu drücken; während er nach den gepriesenen großen Helden des Altertums, die weit über die gewöhnlichen Menschen hinausragen, keinen Schritt ginge.

Die Verkörperung moralischer Lehren im Roman, so daß der Leser sie selbst herauslösen muß, führte dazu, eine rege Tätigkeit von ihm zu fordern. Fieldings Geschichten sind in der Anlage so, daß der Leser ohne sie nicht auskommt.[1]) Sie berichten nur Wichtiges. Er ahmt die Geschichtschreiber nach, welche große Umwälzungen von Staaten schildern, und nicht jene, welche um der Regelmäßigkeit ihrer Berichte willen über Monate und Jahre, in denen sich nichts Besonderes ereignete, genau so viele Seiten schreiben wie über Zeitabschnitte, in denen die wichtigsten Veränderungen erfolgen. Wenn sich eine Szene darbietet, welche in dem Zusammenhange des Werkes unentbehrlich ist, so scheut er keine Mühe, sie ausführlich darzustellen; während er Jahre, welche ohne solche Ereignisse verfließen, übergeht. So kommt es, daß einige Kapitel sehr kurz sind und Jahre umfassen, und andere viele Seiten einnehmen und doch nur die Ereignisse eines Tages oder weniger Stunden schildern.

Diese großen Zwischenräume soll der Leser mit seinen eigenen Vermutungen ausfüllen.[2]) Er soll sich überlegen, wie die Personen, welche er kennen gelernt hat, diese Zeit verbracht haben. Fielding zeigt dem Leser an einem Beispiel, welche Anforderungen er an ihn stellt. Was sich nach dem

---

[1]) T. J. II, 1.
[2]) T. J. III, 1.

Tode des Kapitäns Blifil in der Familie des Herrn Allworthy ereignete, erzählt er nicht. Aber dennoch muß sich der Leser überlegen, welches das Schicksal dieses Herrn und seiner Schwester in den vergangenen fünf Jahren war. Der erstere hat nach dem Verlust seines Freundes sicher tiefen Kummer empfunden, soviel kann der Leser unschwer erraten. Weiter mag er sich denken, daß Lebensweisheit und Religion mit der Zeit seinen Schmerz gemildert und endlich aus seiner Brust verbannt haben. Mit Mrs. Bridget ist seine Aufgabe nicht viel schwieriger; solange sich der Kummer an der Außenseite des Menschen zeigen muß, hielt sie streng auf die Vorschriften feiner Sitte und wechselte in derselben Reihenfolge die Farbe ihres Kleides, wie den Ausdruck ihres Gesichtes.

Wir haben gesehen, daß der komische Roman in der Forderung moralischer Belehrung nicht versagte, daß er seine Berechtigung, sich neben das Epos stellen zu dürfen, in diesem Punkte nachgewiesen hat. Fieldings „Tom Jones“ verkörpert sogar eine Hauptmoral wie Miltons „Verlorenes Paradies“: „Achte nicht nur darauf, daß deine Handlungen gut sind, sondern auch darauf, daß sie gut scheinen!“

Beginnen wir nun damit, zu sehen, was Addison mit Aristoteles und anderen Kritikern als Vorzüge der Fabel, der Charaktere, der Gefühle und der Diktion rühmt und was er als Fehler bezeichnet. Der Vergleich dieser Betrachtungen mit den Theorien Fieldings und Sternes wird es ausweisen, ob sie Beachtung fanden.

---

## 7. Die Fabel.

a) Die Einteilung der Fabel. Die Fabel eines Epos, sagt Addison, ist entweder vollkommen oder unvollkommen, je nachdem es die Handlung ist, welche sie berichtet.[1]) Diese sollte drei Eigenschaften in sich haben: sie sollte erstens eine

[1]) Spect. 267.

einzige sein (one action), zweitens eine vollständige (entire action) und drittens eine große (great action).[1])

Die Fabel ist andererseits, nach der Einteilung des Aristoteles,[2]) entweder einfach oder zusammengesetzt (simplex or implex).[3])

Einfach wird sie genannt, wenn der Held keinem Glückswechsel unterliegt, zusammengesetzt, wenn sich seine Lage vom Guten zum Schlechten oder vom Schlechten zum Guten wendet. Die zusammengesetzte Fabel gilt als die vollkommenere. Addison vermutet, deshalb, weil sie geeigneter sei, die Leidenschaften des Menschen zu entfachen und ihn durch eine größere Mannigfaltigkeit der Ereignisse zu überraschen. Die zusammengesetzte

---

[1]) Arist. Poetik. 23. (§ 1.) Was nun aber die in Erzählungsform darstellende Dichtart anlangt, so ist zunächst klar, daß man wie in der Tragödie die Fabel dramatisch anlegen muß, ich meine das hier so, daß dieselbe eine einheitliche, ein Ganzes bildende und vollständig in sich abgeschlossene Handlung, welche Anfang, Mitte und Ende hat, umfaßt, auf daß diese gesamte Schöpfung gleich einem einheitlichen und abgeschlossenen Bilde den ihr eigentümlichen Genuß bereite, und daß ihre Komposition nicht den Charakter der geschichtlichen Darstellung an sich tragen darf, in welcher man genötigt ist, nicht sowohl die Darstellung einer einheitlichen Handlung zu seiner Aufgabe zu machen, als vielmehr die Einheit der Zeit zu beobachten und alles dasjenige zu erzählen, was sich in einer und derselben Zeit mit einer oder mehreren Personen zutrug, wovon denn das Eine mit dem Anderen in einem bloß zufälligen Verhältnis steht.

[2]) Arist. Poetik. 10. (§ 1.) Es zerfallen nun aber alle Fabeln in einfache und verwickelte, insofern auch die Handlungen selbst, deren Nachahmung ja die Fabeln sind, bereits von Natur diese zweifache Beschaffenheit an sich tragen. (§ 2.) Ich verstehe aber unter einer einfachen Handlung eine solche, innerhalb welcher, indem sie in der eben beschriebenen Weise stetig und einheitlich verläuft, der Schicksalswechsel ohne unerwartete Wendungen und Erkennungen vor sich geht, (§ 3.) eine verwickelte dagegen ist eine solche, in welcher derselbe mittels Erkennung oder unerwarteter Wendung oder beider zustande kommt.

[3]) Diese Bezeichnung „implex“ hatte Addison nach Morley (Spect. 297 n) von den Franzosen übernommen, und zwar von André Dacier. Die natürliche englische Übersetzung der Aristotelischen Ausdrücke wäre „simple and complicated“.

Fabel muß wieder von zweierlei Art sein: entweder die Hauptperson nimmt ihren Weg durch eine lange Reihe von Gefahren und Schwierigkeiten und gelangt endlich zu Glück und Ehre, oder sie fällt von einer glücklichen und ehrenvollen Höhe hinab in Unglück und Schande, wie Adam und Eva in Miltons Werk.

Was sagt nun Fielding über diesen Teil des Epos? Die Stelle findet sich in der schon erwähnten Vorrede zu seiner Schwester Werk: Die zwei großen ernsten Epen Homers, die Odyssee und Ilias, unterscheiden sich hauptsächlich durch die Handlung. In der Ilias ist sie vollständig (entire) und gleichförmig (uniform), in der Odyssee besteht sie aus einer Reihe von einzelnen Handlungen, die ein gemeinsames Endziel haben. Virgil und Milton sind die reinen Nachahmer der ersten Form; andere römische, italienische, französische und englische Epiker haben lieber die Geschichte eines Krieges gewählt, wie Lucan und Silius Italicus, oder eine Reihe von Abenteuern, wie Ariost und andere.

In derselben Weise kann der komische Ependichter entweder eine einzige Handlung zu seinem Gegenstande wählen, wie die Autoren des Lutrin, der Dunciade und anderen Werken, oder eine Reihe von Handlungen, wie Butler in Versen und Cervantes in Prosa.

Von der letzteren Art ist der „David Simple". Hier besteht die Fabel aus vielen Einzelhandlungen, welche von einander getrennt und unabhängig sind. Doch streben sie alle einem Endziele zu. Daher darf ihm kein Mangel an Einheit der Handlung vorgeworfen werden. Diejenigen, welche es tun, müßten ihn auch an der Odyssee aussetzen. Der „David Simple" hat sogar eine besondere Schönheit, welche von den größten Kritikern den größten Dichtern zugestanden worden ist, nämlich die, daß jede Episode auf den einen Endzweck bezogen ist, welche von der Vollkommenheit und Unvollkommenheit der Freundschaft handelt. Diese ist in allen ihren Formen geschildert, in ihrer reinsten und in ihrer niedrigsten.

Die Fabel eines komischen Epos, so setzt Fielding es fest, hat drei Bestandteile, die das Wesen dieser Gattung ausmachen.

Das Endziel muß in sich freundlich (amiable), lächerlich (ridiculous) und natürlich (natural) sein.

Nach seiner Einteilung der Fabel in eine einzige, eine vollständige und eine große spricht Addison von der ersten.

b) Die Einheit der Fabel. Es liegt nach Aristoteles in dem Wesen der epischen Dichtung, daß die Fabel nicht die vollkommene Einheit erreicht wie die Tragödie. So haben die Ilias und Odyssee untergeordnete Teile, welche schon für sich eine bestimmte Geschlossenheit besitzen, doch ist ihre Verknüpfung so vollkommen wie möglich.

Virgil wird in diesem Punkte von einigen Kritikern nicht gelobt, da in seiner Äneide Episoden zu finden sind, welche nicht als Teile der Handlung, sondern eher als Auswüchse zu betrachten sind. Miltons Gedicht jedoch ist in der Frage nach der Einheit der Handlung nicht genug zu würdigen. Seine Ereignisse entspringen natürlich aus dem Gegenstande, und doch ist es mit einer solchen Fülle von Episoden ausgestattet, daß der Leser gleichzeitig durch die größte Mannigfaltigkeit und die größte Einfachheit entzückt wird. Von den Berichten, welche Raphael von der Schlacht der Engel und der Schöpfung der Welt gibt, rühmt Addison, daß sie die Vorzüge einer guten Fabel in sich haben: sie stehen in naher Beziehung zu der Haupthandlung und haben eine natürliche Verbindung mit ihr.[1])

Diese Einheit der Fabel, welche, wie wir gesehen haben, bei der Beurteilung eines Epos schwer ins Gewicht fällt, ist von Fielding im „Tom Jones“ meisterhaft gewahrt. Die großartige Verknüpfung seiner Episoden, der lückenlose Aufbau seines Werkes ist oft genug bewundernd erwähnt worden. Diese Vollkommenheit wird uns verständlich, wenn wir daran denken, daß er die Epen Homers und die strenge Forderung des Aristoteles vor Augen hatte. Er ist sich dessen bewußt, daß ein Verstoß gegen diese Regel ein schwerer Fehler wäre und daß dem „Tom Jones“ dadurch ein Teil seiner Vollkommenheit abgesprochen werden müßte. Dem Kritiker rät er,[2]) ja nicht zu hastig des-

---

[1]) Spect. 345.

[2]) T. J. X, 1.

wegen irgend ein Ereignis in seiner Geschichte zu verurteilen, weil es zu dem Endziel in keiner Beziehung stehe. Er soll vielmehr das ganze Werk zu Ende lesen und dann entscheiden.

c) Die „Digressions". Die Geschlossenheit eines Epos kann auch durch Abschweifungen während der Erzählung gefährdet werden. Damit werden die Stellen gemeint, wo der Autor seine Gedanken nicht seinen Personen in den Mund legt, sondern sich persönlich an den Leser wendet. Diese „Digressions" oder „Diverticula", wie sie Scaliger[1]) nennt, führt Addison unter den Fehlern in Miltons Epos auf.[2]) Im „Paradise Lost", sagt er, sind zuviel Abschweifungen. Von Aristoteles ist fein bemerkt, daß der Autor eines Epos selten von sich selbst sprechen soll, sondern besser tut, soviel wie möglich von seinem Werk den Hauptpersonen in den Mund zu legen. Er hat keinen Grund dafür angegeben, Addison vermutet, es sei der, daß der Leser in eine gehobenere Stimmung versetzt wird, wenn er Äneas oder Achilles, als wenn er Virgil oder Homer sprechen hört. Im allgemeinen hat auch Milton diese Regel befolgt, so daß kaum der dritte Teil seines Werkes von ihm selbst gesprochen wird, sondern daß Adam und Eva, oder ein guter oder böser Geist die Gedanken des Dichters ausdrücken.

Aus diesen Bemerkungen verstehen wir jetzt die Worte Fieldings über die Abschweifungen und den energischen Ton mit dem er sich in bezug auf sie sein Recht wahrt. Er weiß, daß sich solche „Digressions" auch in seinem Werk finden und daß sie einem Kritiker, gestützt auf eine Autorität wie Aristoteles, als eine willkommene Gelegenheit erscheinen mögen, ihn und sein Werk herabzusetzen. Ausführlich lautet die Stelle:[3]) „Reader, „I think proper, before we proceed any further together, to „acquaint thee, that I intend to digress through this whole „history, as often as I see occasion; of which I am myself „a better judge than any pitiful critic whatever. And here I „must desire all those critics to mind their own business, and

---

[1]) Spect. 297 n. Poetices Lib. III, cap. 25.

[2]) Spect. 297.

[3]) T. J. I, 2.

„not to intermeddle with affairs, or works, which no ways „concern them; for till they produce the authority by which „they are constituted judges, I shall not plead to their juris-„diction."

Aus Addisons Worten über die „Digressions" läßt sich schließen, daß sie eigentlich unter keinen Umständen in einem epischen Gedicht zuzulassen seien. Er gesteht jedoch, daß diejenigen in Miltons Werk oft durch solche Schönheiten ausgezeichnet sind, wie seine Klage über seine Blindheit, seine Lobrede auf die Ehe, seine Betrachtungen über die Nacktheit Adams und Evas, daß er sie ungern missen würde. Eine Forderung stellt er jedoch, daß ein Dichter nie um seiner eigenen Reflexionen willen den Gang der Erzählung abbrechen, sie einschlafen lassen darf. Und diese Forderung befolgt zu haben, darauf tut sich Sterne nicht wenig zu gute. In seinem „Tristram Shandy" machen die „Digressions" in der Tat den größten Teil des Werkes aus. Sie sind die wichtigste Seite seines Schaffens: „Digressions, incontestably, are the sunshine; — they are the „life, the soul of reading! — take them out of this book, for „instance, — you might as well take the book along with „them; — one cold eternal winter would reign in every page of „it; restore them to the writer; — he steps forth like a bride-„groom — bids all-hail, brings in variety, and forbids the „appetite to fail." [1])

Doch hier folgt auch Addisons Warnung. Diese Abschweifungen müssen geschickt behandelt sein. Und die Lage des Autors ist wirklich bedauernswert. Wenn er abzuschweifen beginnt, dann bleibt sein ganzes Werk still stehen, und wenn er mit diesem vorwärts schreitet, dann ist auch die Abschweifung wieder zu Ende. Sterne hat deshalb beide Teile ineinander verwebt, so daß die digressive und progressive Bewegung wie zwei Räder in einer Maschine genau ineinander passen. Er schweift so oft und so weit ab wie nur irgend ein Autor in Großbritannien; aber er sorgt dafür, daß in seiner Abwesenheit sein Geschäft nicht still steht. Dieses ist ein Meisterstück

---

[1]) T. S. Chap. 22.

digressiver Kunst, eine Vollkommenheit in seinem Werk, welche der Leser nicht übersehen darf. „My work is of a species „by itself; two contrary motions are introduced into it, and „reconciled, which were thought to be at variance with each „other. In a word, my work is digressive, and it is progressive „too, — and at the same time."

Über die zwei anderen Formen der Fabel, daß sie vollständig und groß sein müsse, brauchen wir nicht zu sprechen. Für die erste hat Fielding keine theoretischen Bemerkungen, und die zweite läßt sich nicht auf die Fabel des komischen Epos, von dem wir handeln, anwenden. Sehen wir vielmehr die Bestandteile an, welche Fielding in jedem komischen Roman als notwendig erachtet und welche wir schon oben erwähnt haben. Die Fabel sei in ihrem Endziel freundlich, lächerlich und natürlich.

Wenn manche der komischen Werke keine liebenswürdige und freundliche Absicht haben, sondern eine gehässige, so kann dieser Umstand nicht als ein Vorzug in ihnen betrachtet werden.

Die Fabel sei außerdem lächerlich. Hier haben wir Gelegenheit, Fieldings Ansicht von dem Wesen des Lächerlichen kennen zu lernen.[1])

d) Das Lächerliche. Das Wesen des Lächerlichen ist oft verkannt worden. Das bezeugen die Versuche, gemeine Schlechtigkeiten und schweres Unglück lächerlich zu machen. Die Gestalt eines Nero eignet sich nicht für ein Lustspiel, in dem er seiner Mutter Bauch aufschlitzt. Diese Darstellungen und solche, welche Unglück, Armut und Elend lächerlich machen, müssen einen feinfühlenden Menschen abstoßen.

Die einzige wahre Quelle des Lächerlichen ist nach Fieldings Theorie die Verstellung. Aus ihr ergießen sich aber so unendlich viele Ströme, daß dem Beobachter des Lächerlichen ein mannigfaltiges und buntes Bild geboten wird. Die Verstellung wieder hat zwei Ursachen. Sie entsteht entweder aus Eitelkeit

---

[1]) Vorrede zu Joseph Andrews.

oder Heuchelei. Die Eitelkeit bemüht sich, anderen ein falsches Bild von sich vorzuspiegeln; die Heuchelei sucht Tadel zu vermeiden, indem sie gewisse Laster durch die entgegengesetzten Tugenden verdeckt. Beide Ursachen werden oft mit einander verwechselt, und es besteht in der Tat eine Schwierigkeit, sie zu unterscheiden. Doch ihre Wirkungen sind in jedem Falle verschieden. Die Verstellung, welche aus der Eitelkeit hervorgeht, ist der Wahrheit näher. Sie braucht nicht so heftig gegen die natürliche Veranlagung anzukämpfen wie die Heuchelei. Andererseits brauchen die Eigenschaften, durch welche der Eitle aufzufallen wünscht, nicht völlig zu fehlen. Die Verstellung aus Heuchelei ist jedoch eng mit Betrug verwandt.

Aus der Entdeckung der Verstellung entspringt das Lächerliche. Sie überrascht und bereitet Vergnügen. Die Wirkung ist stärker, wenn die Verstellung aus Heuchelei entspringt. Zu entdecken, daß jemand gerade das Gegenteil von dem ist, was er scheinen will, ist überraschender und daher auch lächerlicher als die Einsicht, daß ein Mensch nicht in dem Grade über eine Eigenschaft verfügt, wie er vorgibt.

Unglück, Not und körperliche Gebrechen können nur Gegenstände des Lächerlichen werden, wenn sich Verstellung zu ihnen gesellt. An sich sind sie gewiß nicht lächerlich. Der müßte ein recht roher Mensch sein, der über einen Häßlichen, Gebrechlichen oder Armen lacht, nur weil er häßlich, gebrechlich oder arm ist. Ein armer schmutziger Geselle, welcher auf einem elenden Karren durch die Straßen fährt, kann gewiß noch kein lächerliches Gefühl auslösen; aber wenn derselbe Mann aus einer mit sechs Pferden bespannten Kutsche steigen würde, so hätte man ein Recht, über einen solchen Anblick zu lachen. Wenn wir in ein Haus eintreten und sehen die Familie, welche es bewohnt, vor Frost zittern und vor Hunger stöhnen, so werden wir kaum eine Neigung zum Lachen verspüren. Wenn wir aber sehen, daß dieselbe Familie sich bemüht, ihre Not zu verbergen, indem sie im Zimmer allen möglichen billigen Staat angebracht hat, so könnte man gewiß über sie lachen. Erst wenn der Häßliche für schön gelten will und der Lahme sich bemüht, möglichst flink und leicht sich zu bewegen, erregt er Lachen.

Große Laster sind die Gegenstände unseres Abscheus, kleinere Fehler unseres Mitleids, und nur die Verstellung erscheint als die wahre Quelle des Lächerlichen.

Wenn auch im „Joseph Andrews" Laster eingeführt sind, so geschieht es aus der Überlegung, daß es für den Menschen schwer ist, sich gänzlich von ihnen frei zu halten. Andererseits sind es nicht Laster, welche sich beständig, sondern nur zufällig in einem Menschen finden und aus irgend einer Schwäche hervorgehen. Sie sollen auch nicht lächerlich wirken, sondern unseren Abscheu erregen.

Diese Definition des Lächerlichen gehört Fielding ganz an. Im Spectator suchen wir vergebens nach ihr. Addison hat zwei Essays über den Ursprung des Lachens geschrieben.[1]) Er ist geneigt, es als eine Schwäche in der menschlichen Natur zu betrachten. Es scheint die Kräfte der Seele aufzulösen. Es ist auch auffällig, daß im Altertum, als die größten Geister lebten und die größten Werke geschaffen wurden, das Burleske und Lächerliche selten anzutreffen ist. Er möchte jedoch das Lachen auch nicht streng verurteilen; denn es trägt oft allein dazu bei, Kummer und Schmerz aus der Brust des Menschen zu verbannen. Das Bild des Lachens ist in allen Sprachen gebräuchlich. Es wird auf blumige Felder und Wiesen und blühende Bäume angewandt, was beweist, daß es an sich dem Menschen als liebenswürdig erscheint.

Seine Anschauung vom Wesen des Lächerlichen mußte vor allem die Theorie von Hobbes trüben. Bei ihm, dem Philosophen des „bellum omnium contra omnes", war eine richtige Auskunft in dieser Frage am wenigsten zu erwarten. Er kennt nur den Egoismus in seinem System, und das Lächerliche muß zur Grundlage immer die Liebe haben.

Hobbes sagt in seiner Abhandlung über die menschliche Natur: „The passion of laughter is nothing else but sudden „glory arising from some sudden conception of some eminency „in ourselves, by comparison with the infirmities of others, „or with our own formerly."

---

[1]) Spect. 47, 249.

Diese Ansicht hält Addison für eine glückliche. Sie konnte der Darstellung des Lächerlichen gefährlich werden, da notwendig aus ihr folgt, daß derjenige es im Leben am meisten antrifft, der die höchste Meinung von seiner Person hat. Und doch ist diese Eigenschaft Addison und Fielding und Sterne ganz fremd.

e) Die Forderung wahrer Natur. Der dritte Bestandteil jeder guten komischen Fabel ist nach Fieldings Einteilung das Natürliche. Diese Forderung ist mit dem Wesen des komischen Romans eng verknüpft. Der sinnlosen Erdichtung der Ritterromane gegenüber hat er immer darauf hingewiesen, daß er das Leben schildert, wie es wirklich ist. Alle, welche in ihren Erzählungen auf die Wahrheit Rücksicht nehmen, nennt Fielding Geschichtschreiber, ihr Werk Geschichte. So ist sein „Tom Jones" eine Geschichte, denn der Gegenstand dieses Romans ist die menschliche Natur im Hinblick auf ewige Geltung.

Auch Sterne nennt sich oft einen Geschichtschreiber und seinen „Tristram Shandy" eine Geschichte. Lockes Schrift „Upon the Human Understanding", sagt er in einer seiner Unterhaltungen mit einem Kritiker, sei eine Geschichte. „A history!" ruft jener erstaunt aus, „of who? what? where? when?" Gelassen erwidert ihm Sterne: „Don't hurry yourself, — It is a history-book, Sir, of what passes in a man's own mind."[1]) Daraus können wir ersehen, daß Sterne mit dem Namen „History" einen sehr hohen Begriff verbindet.

Hat denn Sterne in seinen Werken etwas anderes darstellen wollen als Locke? Der Gegenstand des Künstlers wie des Philosophen ist der gleiche: der Mensch. Nur in ihren Wegen unterscheiden sie sich. Sterne sucht auf seiner sentimentalen Reise die wahre Natur des Menschen auf: „'Tis a „quiet journey of the heart in pursuit of Nature, and those „affections which arise out of her."[2]) In die mannigfaltigen und geheimen Gänge des menschlichen Herzens will er eindringen. Nicht die Schilderungen prächtiger Schlösser und herrlicher

---

1) T. S. Chap. 27.

2) Sentimental Journey S. 106.

Tempel erwarte man von ihm. Der Mensch ist sein Tempel, in den er eintritt, und die Bilder, welche in ihm aufgehängt sind, will er betrachten.

Eine tiefe Ehrfurcht haben Fielding und Sterne vor der Wahrheit. Sie erinnert an Defoes Überzeugung in seinen ernsthaften Betrachtungen zum „Robinson Crusoe". Wahrheit, sagt dieser zu denen, welche in seinem Roman nur eine erdichtete, unwahre Erzählung sehen wollen, habe ich in meinem Werk darstellen wollen. Jede Einzelheit ist auf Tatsächlichkeit gegründet, auf die allgemeinen Gesetze und Bedingungen des Weltlaufs bezogen. Mit der Wahrheit darf kein Spiel getrieben werden, wie so viele es tun, welche nur des Vergnügens wegen eine unterhaltende Erzählung verfassen, ohne größere Ziele im Auge zu haben. „There are a great many sorts of those people," „sagt er, „who make it their business to go about telling stories „forged in their own brain without any retrospect either to „persons or things, I mean, as to any particular person or „passage known or in being, and only with the ordinary intro-„duction of "There was a man" or "There was a woman", and „the like. — The telling or writing a parable, or an allusive „allegoric history is quite a different case, and is always distin-„guished from other jesting with truth, that it is designed and „effectually turned for instructive and upright ends, and has „its moral justly applied." [1])

f) D a s  G e n i e. Die Erkenntnis der Wahrheit ist jedoch nicht allen Menschen unterschiedslos möglich. Nur wenige können ihr durch ihre besondere Veranlagung teilhaftig werden. F i e l d i n g führt die Fähigkeiten auf, die ein Autor besitzen muß, der Geschichten von der Art des „Tom Jones" schreiben will.[2]) Die höchste ist „Genius". Unter diesem Namen versteht er das Vermögen, das Wesen aller Dinge, mit denen der Mensch in Beziehung treten kann, zu erkennen und

---

[1]) Anglia XIX, S. 25.

[2]) T. J. IX, 1. Of those who lawfully may, and of those who may not, write such histories as this.

aufzuzeigen. Dieses begreift wieder zwei Fähigkeiten in sich: Invention und Judgment. Sie werden beide zusammen als „Genius" bezeichnet, weil sie dem Menschen angeboren sein müssen. „Invention" ist oft falsch verstanden worden. Man hat bei diesem Worte an eine gewisse schöpferische Tätigkeit des Geistes gedacht, die ohne Rücksicht auf die umgebende Welt Neues aus sich schafft. Wenn es so wäre, dann könnten die „Romance-writers" den größten Anspruch auf diese Eigenschaft erheben. Aber unter „Invention" muß, wie das Wort selbst andeutet, ein Entdecken, ein Herausfinden verstanden werden, die Gabe eben, das wahre Wesen der Dinge zu erkennen. Sie ist ohne „Judgment" nicht möglich. Denn es ist schwer denkbar, wie das Wesen zweier Dinge herausgefunden werden kann, ohne ihren Unterschied zu begreifen. Und dieses vermag nur die Urteilskraft. So klar diese Überlegung erscheint, so haben doch bedeutende Männer ihre Ansicht mit der der dümmsten Gesellen zusammengeworfen und behauptet, diese Fähigkeiten wären selten oder niemals der Besitz eines einzigen Menschen.

Wie Fielding bedauert Sterne in seiner Vorrede zum „Tristram Shandy",[1]) daß der große Philosoph Locke sich von den kleinen Geistern, den Leuten mit den großen Perücken und langen Bärten, hat täuschen lassen, indem er behauptete, Wit und Judgment gingen nicht zusammen. Er darf den Ruhm für sich in Anspruch nehmen, die Welt von sehr vielen Irrtümern befreit zu haben, aber die Ansicht von der Verbindung dieser beiden Fähigkeiten gehörte nicht zu ihnen. Beide sind nach Sternes Meinung die höchsten Gaben des Menschen und so beschaffen, daß sie immer zusammenwirken müssen. Er zeigt es an dem Stuhl, auf dem er sitzt. Er ist mit zwei Knöpfen auf der Lehne geschmückt. „Laßt uns nur für einen Augenblick, sagt er, einen davon entfernen und uns dann den Stuhl betrachten. Habt ihr je so etwas Lächerliches in eurem Leben gesehen?" Der eine Knopf, der noch auf dem Stuhle ist, kann zu nichts weiter dienen, als an den, der fehlt, erinnern. Wit und Judgment sind in ihrer Vereinigung das Höchste,

[1]) T. S. Chap. 64.

was der Mensch erstreben kann. Diejenigen, welche seinem Werk die eine Eigenschaft zugestehen und die andere absprechen, haben Unrecht. „Now, Aglastes saith, that there may be some wit in „it, for aught he knows, — but no judgment at all."

Die Meinung, welche Locke in dieser Frage vertritt und welche von Fielding und Sterne so sehr bedauert wird, ist auch von Addison angenommen und in den Spectator eingeführt worden.[1]) Er sagt in dem betreffenden Essay: Locke hat eine bedeutende Erwägung über den Unterschied von Wit und Judgment. Er bemüht sich, die Gründe anzugeben, warum beide selten die Eigenschaften einer und derselben Person sind. Seine Worte lauten: „And hence, perhaps, may be given some „Reason of that common Observation, that Men who have a „great deal of Wit and prompt Memories, have not always „the clearest Judgment, or deepest Reason. For Wit lying „most in the Assemblage of Ideas, and putting those together with Quickness and Variety, wherein can be found „any Resemblance or Congruity, thereby to make up pleasant „Pictures and agreeable Visions in the Fancy; Judgment „on the contrary, lies quite on the other Side, In separating „carefully one from another, Ideas wherein can be found the „least Difference, thereby to avoid being misled by Similitude, „and by Affinity to take one thing for another. This is a way „of proceeding quite contrary to Metaphor and Allusion; wherein „for the most part, lies that Entertainment and Pleasantry of „Wit which strikes so lively on the Fancy, and is therefore so „acceptable to all People." [2])

Addison nennt diese Ansicht die beste und am meisten philosophische, welche er über diesen Gegenstand angetroffen hat. Er fügt hinzu, daß nicht allein die Ähnlichkeit von Ideen „Wit" ausmache, sondern daß „Delight" und „Surprise" ihm unentbehrlich sei.

---

1) Spect. 62.

2) Spect. 62 n. Essay concerning Human Understanding, Bk. II, ch. 11 (p. 68 of ed. 1690).

Der Grund für die verschiedene Auffassung von Wit und Judgment liegt sicherlich darin, daß Fielding und Sterne mit Wit einen höheren Begriff verbinden: die Auffindung des Wesenhaften aller Dinge.

Fielding setzt seinen Ausführungen über das Genie hinzu, daß es ohne ein gut Teil Wissen, ohne Bildung, ohne Pflege seiner natürlichen Veranlagung nicht auskommt. Wie der Handwerker lernen muß, seine Werkzeuge zu gebrauchen, so lehrt das Wissen, Wit und Judgment richtig zu verwenden. Es leitet sie und schafft ihnen sogar einen Teil des Stoffes zur Bearbeitung. Eine hinreichende Kenntnis der Geschichte und Literatur ist von dem Geschichtschreiber im Sinne Fieldings zu fordern. Niemand kann sich ohne sie diesen Charakter anmaßen. Es ist nicht wahr, daß Bildung und Wissen der natürlichen Begabung hinderlich sind, wie manche behaupten wollen. Homer und Milton, welche auch „Geschichten" geschrieben haben, verfügten über alles Wissen ihrer Zeit.

Wenn Sterne von der gelehrten Bildung oft geringschätzig spricht, so will er damit nur sagen, daß sie allein in der Schöpfung eines großen Werkes nichts vermag: das Große, Unvergleichliche bleibt die genialische Veranlagung des Künstlers.

Addison ist geneigt, beide fremd nebeneinander zu stellen, indem er ein natürliches Genie unterscheidet und eines, welches sich an dem Studium der großen Dichter und an den Regeln, welche sie aufgestellt haben, gebildet hat.[1]) Die natürlichen Genies haben Werke hervorgebracht, welche die Zeiten überdauern, wenn sie auch oft durch ihre wilde Formlosigkeit den feinsten Regeln nicht genügen. Die zweiten setzen sich der Gefahr aus, daß sie in der Anlehnung an ihre Vorgänger leicht ihre Eigentümlichkeit aufgeben und in Nachahmung verfallen.

Die wahre Ansicht über das Verhältnis von Genie und gelehrter Bildung findet sich im Spectator in dem besten Beitrage von Hughes über die Verbesserung des Geistes.[2]) Er stellt die Bemühungen eines bedeutend veranlagten Menschen,

---

[1]) Spect. 160.

[2]) Spect. 544.

seine Fähigkeiten zu pflegen, sehr hoch. „The soul is a kind „of rough diamond, which requires art, labour, and time to „polish it. For want of which many a good natural genius is „lost, or lies unfashioned, like a jewel in the mine.“

Wir haben jetzt gesehen, welche Köpfe der Erkenntnis wahrer Natur fähig sind, und zeigen nunmehr, wodurch sich diese im Roman ausweist.

g) Das Wunderbare und das Wahrscheinliche. Aristoteles bemerkt, daß die Fabel eines Epos Umstände in sich vereinigen muß, die sowohl glaubhaft als überraschend sind, oder wie die französischen Kritiker es nennen: die Fabel soll Wahrscheinliches und Wunderbares in sich vereinigen. Diese Regel findet Addisons ganzen Beifall; er hält sie für so fein und treffend, wie nur irgend eine in dem ganzen Werk über die Poetik.

Wenn die Fabel wahrscheinlich ist, so unterscheidet sie sich durch nichts von einer wahren Geschichte; wenn sie nur wunderbar ist, so ist sie nicht besser als ein Roman (Romance). Das große Geheimnis der epischen Dichtkunst besteht darin, Dinge zu berichten, welche den Leser in Erstaunen setzen und dennoch Glauben bei ihm finden. Dieses wird in einer gut gewählten Fabel erreicht, die berichtet, was sich wirklich ereignet hat oder doch nach der Überzeugung der Menschen ereignet haben soll. Miltons Fabel ist meisterhaft in diesem Punkt. Der Krieg im Himmel, die Lage der gefallenen Engel, der Zustand vollkommener Unschuld, die Versuchung durch die Schlange und der Sündenfall der Menschen sind nicht nur glaubhaft, obgleich ihr Bericht sehr wunderbar erscheint, sondern wirkliche Glaubenssätze.

Die nächste Art, das Wunderbare mit dem Glaubhaften zu versöhnen, geschieht durch eine glückliche Erfindung des Dichters, so besonders wenn er Wesen handelnd einführt, welche übernatürlich sind und Dinge verrichten können, die mit dem gewöhnlichen Laufe der Welt nicht übereinstimmen. Obgleich es sehr überraschend ist, daß das Schiff des Odysseus in einen Felsen verwandelt wird und die Flotte des Äneas in eine Schar

Wassernymphen, so ist es dennoch wahrscheinlich, weil wir erfahren, daß die Götter diese Verwandlungen bewirkt haben.

Miltons Fabel genügt dieser Regel des Epos. Sie berichtet viele überraschende Ereignisse, welche gleichwohl nicht gegen die Meinung verstoßen, die wir von den geschilderten Personen und Dingen haben. Nur bei der Darstellung der Allegorien „Sin“ und „Death“ ist die Regel außer acht gelassen. Sie sind überraschend, aber nicht glaubhaft. Sie sind Träume und Schatten, aber keine wirklich lebendigen Wesen. Es wird auch von den Geschichten der Circe, des Polyphem, der Sirenen, ja von der ganzen Odyssee und Ilias behauptet, sie seien Allegorien. Wenn dieses zutrifft, so sind doch die Fabeln derart, daß sie sich nach den Überzeugungen von Homers Zeitgenossen buchstäblich hätten ereignen können.

Diese Beobachtung der Wahrscheinlichkeit ist in den höheren Gattungen der Poesie so notwendig, daß Aristoteles berichtet, die alten Tragödiendichter hätten Namen solcher großer Männer verwandt, welche wirklich gelebt hatten, aber in keiner Weise in die Ereignisse, welche sie erzählten, verwickelt waren. Sie taten es nur, um ihren Gegenstand glaubhaft zu machen.

Addisons Ansicht geht dahin, daß auch neben dem verborgenen Sinn einer epischen Allegorie die Geschichte, in der sie ihren Ausdruck findet, wahrscheinlich sein muß. Der einfache Leser darf sich nicht über sie verwundern, was auch andere von größerem Scharfsinn an Allegorien in ihr entdecken mögen.

Auch Sterne und Fielding sind sich der Regel vom Wahrscheinlichen bewußt. Ersterer beweist es durch die Worte: „All that concerns me as an historian is to represent the matter „of fact and render it credible to the reader.“ [1]) und Fielding schreibt über diese Frage das längste seiner einleitenden Kapitel.[2])

Von jedem Autor, so ist seine Meinung, kann billigerweise gefordert werden, daß er sich in den Grenzen der Möglichkeit

---

[1]) T. S. chap. 113.

[2]) T. J. VIII, 1. A wonderful long chapter concerning the marvellous: being much the longest of all our introductory chapters.

halte. Wie kann man von einem Menschen verlangen, er solle glauben, was zu verrichten einem Menschen schlechterdings unmöglich ist. Aus dieser Überzeugung heraus entstanden die Geschichten von den alten heidnischen Gottheiten, von denen die meisten poetischen Ursprungs sind, eine Ansicht, die wir schon bei Smollet und Addison angetroffen haben. Der Dichter nahm seine Zuflucht zu einer Macht, von deren Ausdehnung der Leser keine klaren Begriffe hatte oder vielmehr die er als unbeschränkt ansah. Er nahm daher nicht an den Wundern Anstoß, welche von diesen übernatürlichen Wesen berichtet wurden, dem Gegenstande seiner gläubigen Verehrung.

Dieses Mittel kann dem neueren Autor nichts mehr helfen. Für ihn ist es ungereimt, solche heidnischen Gottheiten einzuführen, weil sie längst ihre Rolle ausgespielt haben.

Die einzigen übernatürlichen Wesen, die er verwenden kann, sind Geister. Doch Fielding rät jedem, mit ihnen recht sparsam umzugehen. Sie sind wie Arsenik nur mit der größten Vorsicht zu verwenden.

Von Elfen und Feen spricht er gar nicht. Er will sie nicht in enge Grenzen einschließen. Sie stellen eine ganz neue Welt dar und mögen füglich mit dieser anfangen, was sie wollen.

So bleibt als höchster Gegenstand des Geschichtschreibers und Dichters der Mensch übrig, abgesehen von außerordentlichen Fällen. Und indem von ihm Handlungen berichtet werden, muß sorgfältig darauf geachtet werden, daß seine Fähigkeiten nicht übertrieben werden.

Möglichkeit allein genügt nicht zur Rechtfertigung von Ereignissen und Handlungen, Wahrscheinlichkeit muß sich zu ihr gesellen. Allerdings darf diese Forderung nicht so weit gehen, daß einem Autor verboten wird, wirkliche Tatsachen zu erzählen, nur weil sie unwahrscheinlich klingen. Dieses kann vielleicht für den Dichter gelten, niemals aber für den Geschichtschreiber. Er muß die Dinge berichten, wie er sie vorfindet, mögen sie noch so außerordentlich erscheinen. Es wäre unverzeihlich, wenn er solche Tatsachen, die den Hauptteil der Erzählung ausmachen, unbeachtet ließe oder veränderte. Es gibt jedoch

andere, welche keine so große Bedeutung haben. Diese können unterdrückt werden, damit der Leser keinen Anstoß an ihnen nehme.

Wenn der Geschichtschreiber sich auf das beschränkt, was sich wirklich ereignet hat, und alles zurückweist, was nach seiner Überzeugung falsch ist, so wird er manchmal in das Wunderbare verfallen, aber niemals in das Unglaubliche. Er wird Überraschung und Verwunderung beim Leser erregen, aber niemals auf Widerstand stoßen. Nur wenn er Erdichtetes schildert, gibt er seinen Charakter als Geschichtschreiber preis und stellt sich mit dem Verfasser von „Romances" auf eine Stufe.

Einen großen Vorteil haben im Bericht von Tatsachen die Geschichtschreiber, welche öffentliche Vorgänge behandeln, vor denen voraus, welche wie Fielding das Leben in der Familie schildern. Die Stellung der ersteren ist seit langem gefestigt. Was sie berichten, ist vielen bekannt und wird von vielen bezeugt. Jedoch die zweiten finden ihre Beispiele für Tugend und Laster in den entlegensten Plätzen der Welt. Von ihnen muß daher die Forderung der Wahrscheinlichkeit ganz besonders streng beobachtet werden. Sie kann am leichtesten verletzt werden bei der Schilderung guter, edler Charaktere. Es ist seltsam, aber gewiß, daß schlechte Handlungen leichter Glauben finden als gute. Man kann erzählen, daß ein Freund den andern, der ihn stets mit Wohltaten überhäuft hat, ermordet und daß er sich nichts anmerken läßt, wenn er ein paar Tage darauf einer Vorstellung des Hamlet beiwohnt. Es wird geglaubt. Berichtet man aber von einem Manne, der sein Vermögen dazu verwendet, den Armen zu helfen, dabei ängstlich darauf bedacht ist, daß niemand etwas davon erfahre, der alle Tugenden besitzt, welche einen Mann auszeichnen können, so wird man starkem Mißtrauen begegnen.

Wenn sich der Geschichtschreiber auch in den Schranken der Wahrscheinlichkeit halten muß, so soll er doch nicht Ereignisse erzählen und Personen schildern, welche ganz gewöhnlich und überall anzutreffen sind. Darin besteht gerade seine Vollkommenheit, daß er Wahrscheinliches und Wunderbares ver-

einigt. Denn je mehr er die Aufmerksamkeit des Lesers fesseln kann, umsomehr wird er ihn entzücken.

So sagt auch Addison von den Schönheiten des achten Buches von Miltons Gedicht: „These and the like wonderful „Incidents in this Part of the Work, have in them all the „Beauties of Novelty, at the same time that they have all the „Graces of Nature. They are such as none but a great Genius „could have thought of, tho', upon the perusal of them, they „seem to rise of themselves from the Subject of which he treats. „In a word, tho' they are natural, they are not obvious, which „is the true Character of all fine Writing.“ [1])

Fielding beachtet die Regeln, welche er aufgestellt hat, sehr streng. Er versichert, er würde den armen Jones, der auf allen Seiten von Schwierigkeiten umgeben ist, lieber in Tyburn hängen lassen, als ihn auf übernatürlichem Wege aus seiner schlimmen Lage befreien.[2])

Fielding hat die große Kunst, Wunderbares in die Grenzen des Wahrscheinlichen einzuschließen, sehr geschickt gehandhabt. Geister einzuführen, widerstreitet seinem Sinn für das Tatsächliche; dafür schildert er aber Menschen, welche an Geister glauben und mit ihren abenteuerlichen Geschichten den Leser unterhalten. Im „Tom Jones“ erfüllt Partridge, der furchtsame Schulmeister, diese Mission. Sein Kopf füllt sich leicht mit allen möglichen Geistern, Teufeln und Hexen. Und an die letzteren glaubt er am festesten. Er erzählt Jones, daß der Teufel einmal einem Manne die Frau aus dem Bett geholt habe und mit ihr durch das Schlüsselloch verschwunden sei. Für ihn gibt es keinen Grund, an dieser Geschichte zu zweifeln. Er hat das Haus, in welchem es geschah, selbst gesehen und weiß, daß es seit dreißig Jahren nicht mehr bewohnt wird.

Addison ist ein großer Freund der Gattung, welche Dryden „the fairy way of writing“ genannt hat. Er hält sie für schwieriger, weil der Autor, der übernatürliche Wesen

---

[1]) Spect. 345.
[2]) T. J. XVII, 1.

schildert, diesen erst eine Existenz geben muß. Er verliert die wirkliche Welt aus den Augen und schafft aus seiner Phantasie eine neue, die aber auch natürlich sein muß.

Addison liebt Schilderungen von Geistern. Sie unterhalten durch ihre Fremdartigkeit. Andererseits widersprechen sie seiner Wahrscheinlichkeitsregel nicht. Denn die Existenz von Geistern kann nach seiner Überzeugung nicht ohne weiteres geleugnet werden. Sie wird bezeugt durch die Überlieferungen alter und neuerer Völker und durch die Berichte von Personen, welche noch leben und Anspruch auf Glaubwürdigkeit erheben können. Addison ist der Ansicht, daß es außer den Menschen noch viele geistige Wesen in der Welt gibt, welche anderen als menschlichen Gesetzen unterworfen sind; wenn daher Geister natürlich dargestellt werden, so dürfen solche Schilderungen nicht als völlig unmöglich betrachtet werden.

Wir beenden hier das Kapitel über die Fabel und gehen nach Addisons Vorbild zu den Charakteren über.

---

## 8. Die Charaktere.

a) Die gemischten Charaktere. Natürlichkeit ist der Hauptvorzug jeder Charakterzeichnung. In der Besprechung des „David Simple“ sagt Fielding: „As to the Characters here „described, I shall repeat the saying of one of the greatest „men of this age, that they are as wonderfully drawn by the „writer, as they were by Nature herself.“

Der Forderung der Natürlichkeit mußten die vollkommen guten und vollkommen schlechten Charaktere am meisten widersprechen. Sie sind im Leben nicht anzutreffen. An vielen Stellen wendet sich daher Fielding gegen die Schilderungen solcher Menschen. „Ich werde in meiner Geschichte keinen unfehlbaren Menschen zeichnen; denn man soll in ihr nichts finden, was der menschlichen Natur fremd ist.“ Die Verhältnisse sind im Leben dieselben wie auf der Bühne. Die Rollen sind

verteilt, und ein Mensch spielt nicht sein ganzes Leben hindurch die gleiche. Er kann heute unseren Abscheu und morgen unsere Bewunderung erregen. Wie Garrick sich manchmal herabläßt, den Narren zu spielen, so taten es Scipio der Große und Salomo der Weise viele Jahre vorher. Zahllose Male haben bedeutende Männer den Narren gespielt, so daß man zweifeln kann, ob ihre Klugheit oder ihre Torheit überwog, ob sie auf Lob oder Tadel, Bewunderung oder Verachtung, Liebe oder Haß Anspruch machen können.

Wer die Wirkungen der Leidenschaften kennt, die in den meisten Fällen an Stelle der Vernunft die Handlungen bestimmen, wundert sich über nichts. Gar oft wird der Mensch von ihnen verführt, etwas zu tun, was er selbst verabscheut; wie der Schauspieler oft gezwungen wird, eine Rolle zu spielen, die ihm gar nicht liegt.

Fielding dringt bei der Beurteilung von Handlungen immer auf die Kenntnis der Beweggründe, aus denen sie entspringen, und der Verhältnisse, in denen ein Mensch lebt. Werden diese recht gewürdigt, so sind jene oft recht gut verständlich. Das Zimmermädchen Betty im „Joseph Andrews" hätte in einem Nonnenkloster ihre Unschuld bewahren können, aber in ihrer Stellung, von der Natur mit starken Leidenschaften bedacht, täglich den Schmeicheleien und wohlüberlegten Angriffen der Männer vom feinen Edelmann bis zum einfachen Kutscher ausgesetzt, ist es ihr nicht möglich.

Diese Betonung der Leidenschaft in den Charakteren scheidet die Psychologie Richardsons und Fieldings. Der Pamela wird es nicht schwer, ihre Unschuld zu bewahren, denn sie kennt keine Leidenschaft; und Sir Charles Grandison muß ein guter Mensch sein, denn er lebt in den besten Verhältnissen und die Versuchung tritt niemals an ihn heran.

In der Würdigung des Leidenschaftlichen steht der Spectator neben Fielding. Auch Addison warnt davor, einen Menschen vorschnell zu verurteilen, sondern empfiehlt, bei allen Handlungen auf die Beweggründe zu achten. Tugend und Laster sind im Menschen vermischt. Und wenn sich jemand durch

eine besonders glänzende Eigenschaft auszeichnet, so wird sie sicherlich durch viele andere unregelmäßige Züge in Schatten gestellt.[1])

Wir wollen nicht versäumen, von einem Briefe im „Spectator" zu sprechen, der über die menschliche Natur handelt und die Leidenschaften im Menschen nicht ohne weiteres als etwas Schlechtes, Verabscheuungswürdiges verdammt.[2]) Sein Verfasser ist unbekannt. Er meint, wir wundern uns nicht über die Taten eines Catilina oder Tiberius, wenn wir wissen, daß den einen Eifersucht, den andern wilder Ehrgeiz angetrieben hat. Die Handlungen folgen den Leidenschaften, wie das Licht dem Feuer. Aber wenn sie auch oft zu schlimmen Handlungen führen, so sind sie doch an sich nicht schlecht. Es muß auf das richtige Verhältnis von Vernunft und Leidenschaft geachtet werden. Die größten Genies haben gewöhnlich auch die stärksten Neigungen besessen, wie andererseits Menschen mit geringer Begabung auch durch geringe Leidenschaftlichkeit ausgezeichnet sind. Die Leidenschaften sind das Licht der Seele. Es darf den Menschen nicht verbrennen, es darf aber auch nicht gänzlich verlöschen. Der Brief schließt mit den Worten: „I must confess, I could never „have any regard to that sect of philosophers who so much „insisted upon an absolute indifference and vacancy from all „passion: for it seems to me a thing very inconsistent for a „man to divest himself of humanity in order to acquire tran- „quillity of mind; and to eradicate the very principles of action, „because, it is possible, they may produce ill effects."

b) Die Originalität der Charaktere. Die Forderung, daß jeder Mensch mit seinem eigenen Maßstabe zu messen sei, hatte die Schilderung von Originalen im Gefolge, von Menschen, die sich schlechterdings nicht mit anderen vergleichen lassen. Sir Roger de Coverley im „Spectator", Pastor Adams im „Joseph Andrews" und alle Hauptpersonen Sternes sind Originale. Sie haben eine Eigentümlichkeit, die sie ganz beherrscht, ein „Hobbyhorse", welches sie lächerlich macht, aber ihnen doch gleich-

---

1) Spect. 564.

2) Spect. 408.

zeitig Freunde wirbt. Der Stammvater dieses edlen Geschlechtes ist gewiß der unvergleichliche Don Quixote. Nach seiner langen Rede über die Wissenschaften und Waffen, „bedauerten diejenigen, die ihm zugehört hatten, es von neuem, daß ein Mann, der in allen übrigen Dingen so geschickt und verständig erscheine, alle Vernunft gänzlich verliere, wenn er auf seine traurige und unglückselige Ritterschaft zu sprechen komme“.[1]) Parson Adams hat die schwache Seite, daß er einen Lehrer für die wichtigste Persönlichkeit der ganzen Welt hält und sich selbst für den besten aller Lehrer. Diese Meinung würde er nicht aufgeben, und wenn ihm Alexander mit seinem gesamten Heere entgegenzöge.[2])

Das „Hobby-horse“ ist das Geheimnis der Charaktere Sternes. Von den vielen Methoden, nach denen eines Menschen Charakter gezeichnet werden kann, verwendet er nur eine: „I draw my uncle Toby's character from his Hobby-horse.“ [3]) Zwischen einem Menschen und seinem Steckenpferd besteht eine enge Verbindung.[4]) Wenn er es lange genug reitet, so nimmt sein Körper soviel „hobby-horsical matter“ in sich auf, daß es nur nötig ist, das Wesen dieser Materie klar und deutlich zu bestimmen, um zugleich der Eigenart des ganzen Menschen gerecht zu werden. Sterne verteidigt seine Methode der Charakterzeichnung in einem Briefe.[5]) Er sagt: „The ruling „passion, et les egaremens du coeur are the very things, which „mark and distinguish a man's character; in which I would „as soon leave out a man's head as his hobby-horse.“ Jeder Sterbliche hat sein Steckenpferd. Und die größten Geister haben oft eines, das um so ergötzlicher ist.

Die Charaktere in ihrer Eigenart streng zu scheiden, wird von Addison als vorzügliche Eigenschaft eines Autors hervorgehoben. An Homer rühmt er, daß dieser alle epischen Dichter

---

1) Don Quixote V, 7.
2) Joseph Andrews III, 5.
3) T. S. chap. 23.
4) ibd. chap. 24.
5) VI. der Sammlung in „Sentimental Journey“.

in der Menge und Mannigfaltigkeit seiner Personen übertroffen habe.[1]) Jeder Gott, der in sein Gedicht eingeführt ist, handelt wie kein anderer Gott handeln könnte. Seine Fürsten unterscheiden sich ebenso sehr. Selbst diejenigen unter ihnen, deren Charakter nur aus Mut zu bestehen scheint, zeichnen sich durch verschiedene Arten des Mutes aus. Es ist kaum eine Rede oder eine Handlung in der Ilias, welche der Leser nicht der Person zuschreiben kann, welche spricht oder handelt, ohne ihren Namen vorher zu erfahren. Auch Miltons Personen zeigen während des ganzen Gedichtes nur solche Gefühle, wie sie ihrem Charakter entsprechen.[2]) Jeder Umstand in ihrer Rede und in ihren Handlungen ist mit großer Wahrheit und großem Feingefühl den Personen angepaßt, welche reden und handeln. Diese Eigenschaft, welche einen guten Dichter kennzeichnet, heißt „Consistency of Characters".

F i e l d i n g erhebt Anspruch auf sie.[3]) Wo er von dem Wunderbaren und Wahrscheinlichen spricht, warnt er, daß nicht nur Handlungen geschildert werden, welche ausführbar sind, sondern solche, welche zugleich den handelnden Personen angepaßt sind, von denen sie berichtet werden. Diese Forderung nennt er „Conservation of Character". Sie verlangt einen außerordentlichen Grad des Urteils und eine genaue Kenntnis der menschlichen Natur. Ein Mensch, der seiner Natur vollkommen entgegenhandelt, ist so unwahrscheinlich und wunderbar wie nur irgend etwas. Wenn Nero zugeschrieben würde, was von Antonius berichtet wird, so würde jeder Leser daran Anstoß nehmen. Eine besondere Feinheit in der Charakterzeichnung ist die Unterscheidung von Personen, welche demselben Stande und derselben Beschäftigung angehören oder welche dieselbe Torheit oder dasselbe Laster beherrscht. Sie haben gewisse Eigentümlichkeiten miteinander gemeinsam. Diese beizubehalten und die Personen ihrem Wesen nach doch zu unterscheiden, ist das Talent eines guten Schriftstellers. Wenn es bei Autoren

---

1) Spect. 273.
2) Spect. 309.
3) T. J. VIII, 1.

nicht häufig anzutreffen ist, so ist die Einsicht in diese Kunst bei den Lesern ebenso selten. Und doch bildet die Beobachtung dieses Unterschiedes ein besonderes Vergnügen für die, welche ihn entdecken können.

Der komische Roman unterscheidet sich von dem ernsthaften in den Charakteren dadurch, daß er Personen von niederem Stande und daher auch von niederen Sitten einführt.[1]) Schon in Frankreich wurde dieser Umstand, wie wir gesehen haben, an dem realistischen Roman getadelt, und auch Fielding mußte den Einwand der Niedrigkeit immer wieder zurückweisen, denn er erkannte ihn als völlig unbegründet und unvernünftig. Er sieht keinen wesentlichen Unterschied zwischen den höheren und den niederen Ständen. Die gleichen Vorzüge, die gleichen Laster finden sich bei beiden. Hören wir die Unterhaltung der Miss Matthews und des Captain Booth in der „Amelia".[2] Letzterer hat von der Hochherzigkeit seines Dieners erzählt, welcher ihm, als er in Not war, alles angeboten hatte, was er besaß.

„Good God!" cries Miss Matthews, „how astonishing is such „behaviour in so low a fellow!"

„I thought so myself," answered Booth, „and yet I know „not, on a more strict examination into the matter, why we „should be more surprised to see greatness of mind discover „itself in one degree or rank of life than in another. Love, „benevolence, or what you will please to call it, may be the „reigning passion in a beggar as well as in a prince, and „wherever it is, its energies will be the same."

Fieldings Auge sucht nach dem Ewigen im Menschen, nach dem, was seine Natur vor Jahrhunderten ausgemacht hat und was sie immer ausmachen wird. Den Rechtsgelehrten in der Postkutsche im „Joseph Andrews" erkennt sicher jeder, sobald er seine Stimme hören läßt.[3]) Er ist schon sehr alt. Er lebt seit viertausend Jahren, und Gott wird nachsichtig gegen ihn sein, er wird ihm

---

1) Vorrede zu „Joseph Andrews".

2) Am. II, 8.

3) Jos. Andrews III, 1.

ein langes Leben gewähren. Daß er gerade Rechtsgelehrter ist, erscheint nicht als durchaus wichtig. Er hat sich nicht auf diesen einen Beruf beschränkt, auch nicht auf eine Religion und ein Land. Er wurde in dem Augenblick geboren, wo die erste niedrig gesinnte und eigennützige Kreatur in der Welt erschien, die sich selbst zum Mittelpunkt der ganzen Schöpfung machte, sich wenig anstrengte, in keine Gefahr begab und für andere nichts übrig hatte. Solange man diesen Charakter auf Erden findet, solange lebt auch der Rechtsgelehrte. Auch Mrs. Towwouse ist mit ihm gleichalterig. Während ihres langen Lebens hat sie nicht immer hinter dem Schanktisch gestanden. In Zeiten der Umwälzung hat sie schon auf einem Thron gesessen. Wo sich eben in einem weiblichen Charakter Launenhaftigkeit, Geiz und Hartherzigkeit verbinden mit Heuchelei, da ist diese Person Mrs. Towwouse. Und wo ein gutes Herz in einem Menschen durch einen armseligen Verstand hindurchschimmert, da ist es ihr Gatte.

c) Die Forderung der Erfahrung. Wahrheitsgetreue Charaktere zu zeichnen ist ohne Erfahrung nicht möglich. Wer Menschen schildern will, muß erst Menschen kennen [1]) Bücher allein können hier wenig helfen. Im Leben treten die Charaktere mit kräftigen Farben dem Beobachter entgegen. Versucht er, diese zu schildern, so wird seine Schilderung um so vollkommener sein, je besser sie das wirkliche Leben nachzuahmen weiß. Selten wird daher dieses Bild völlig getreu sein. Wie ist es bei jenem möglich, das sich nicht nach dem Leben, sondern nach Büchern bildet. Es ist die Kopie einer Kopie. Die Mängel der einen werden in der anderen noch stärker auftreten. Ein lebensfrischer Geist kann in einem solchen Machwerk nicht leben. In Parson Adams zeichnet Fielding einen Pedanten, der es ein unsinniges Unterfangen nennt, Menschenkenntnis im Leben zu erwerben. Sie ist nach ihm nur aus Schriftstellern wie Plato und Seneca zu erlangen.

---

1) T. J. IX, 1.

Die Erfahrung darf nicht einseitig sein. Sie muß sich auf alle Klassen und alle Stände der menschlichen Gesellschaft erstrecken, auch wenn ein Schriftsteller nur eine Seite des Lebens darstellen will. Die Torheiten der einen setzen erst die der anderen in ihr rechtes Licht. Die Verstellung der höheren Kreise wirkt erst dann recht lächerlich, wenn sie mit der natürlichen Einfachheit der niederen verglichen wird; und die Rohheit und Derbheit dieser tritt erst besonders deutlich hervor, wenn ihr die Höflichkeit und das feine Benehmen jener gegenüber gestellt wird.

Allerdings ist die Kenntnis des feinen Lebens nicht leicht zu erlangen.[1]) Die Sitten der höheren Kreise können nicht auf der Straße oder in Kaffeehäusern beobachtet werden. Nur diejenigen haben das Glück, in sie zugelassen zu werden, welche ihren Wert durch Geburt und Erziehung ausgewiesen haben. Aber gerade diese befassen sich selten mit dem Berufe des Schriftstellers. So kommt es, daß die Schilderungen der höheren Kreise meistens unnatürlich und abgeschmackt sind. Aber Fielding tröstet diejenigen, welche komische Romane schreiben. Der Verzicht, zu dem sie gezwungen sind, ist nicht allzu bedeutend. Sie suchen das Lächerliche auf, und dieses ist in den höheren Kreisen selten anzutreffen. Hier sieht meistens einer aus wie der andere. Wirkliche Originale, Menschen, die dem Darsteller des Komischen unerschöpfliche Quellen sind, kennen sie kaum. Die Frauen sind fast gänzlich aus Verstellung und Äußerlichkeiten aufgemacht, so daß sie überhaupt keinen Charakter haben, oder, wenn sie wirklich einen besitzen, daß sie ihn nicht zeigen. Sein Urteil geht dahin: „I will venture, to say, the highest life is much the „dullest, and affords very little humour or entertainment. The „various callings in lower spheres produce the great variety of „humorous characters."

Wir beenden die Besprechung der Charaktere und müßten zu der der Gefühle fortschreiten. Da wir uns aber verpflichtet haben, als Stoff der Untersuchung nur die Theorien unserer Autoren selbst gelten zu lassen, und wir über diesen Teil keine besonderen Angaben finden, so werden wir im nächsten

---

[1]) T. J. XIV, 1.

Abschnittt von der Diktion handeln. Erwähnen wir nur, daß die Gefühle im ernsthaften Epos natürlich und erhaben sein müssen,[1]) im komischen natürlich und lächerlich. Beides aber, das Natürliche und das Lächerliche ist oben eingehend besprochen worden.

---

## 9. Die Diktion.

Die Diktion ist nach Fieldings Ansicht der am wenigsten wichtige Bestandteil des Romans.[2]) Große Genies scheinen sie gering geachtet zu haben. Fielding gerade verbindet eine Eigentümlichkeit in der Diktion sehr eng mit dem französischen realistischen Roman, mit Scarron. Es ist die Verwendung des Burlesken, des Heroisch-Komischen zur Einleitung von Kapiteln. Solche Stellen dienen Fielding dazu, den erzählenden Teil der Romane auszuschmücken. Er gesteht, daß er jede Gelegenheit dazu benutzt habe.[3]) Denn ohne Unterbrechungen dieser Art muß die beste Erzählung den Leser ermüden. Mit den folgenden Worten leitet er das zweite Kapitel des vierten Buches im „Tom Jones" ein, wo Sophia, die Heldin seines Epos, zum erstenmal erscheint: „Hushed be every ruder breath. May the heathen „ruler of the winds confine in iron chains the boisterous limbs „of noisy Boreas, and the sharp-pointed nose of bitter-biting „Eurus. Do thou, sweet Zephyrus, rising from thy fragrant bed, „mount the western sky, . . . ."

Fielding will keine bestimmten Regeln darüber aufstellen, wo die Ausschmückungen am besten anzubringen seien. Er überläßt es dem Leser, zu entscheiden, ob er die Stellen gut gewählt hat. Keine kann es gewiß besser sein, als die, wo ein so bedeutender Charakter wie Sophia zum erstenmal auftritt.

---

1) Spect. 279.

2) Vorrede zu „David Simple".

3) T. J. IV, 1.

Diese Äußerung Fieldings über die Anordnung rein poetischer Stellen ist bedingt durch des Aristoteles Bestimmung,[1]) daß sie an handlungsarmen Teilen zu verwenden seien, an solchen, welche nicht durch die Schönheit von Gefühlen oder Charakteren ausgezeichnet sind.[2])

Milton hat des Aristoteles Regel befolgt. Sein Ausdruck ist in diesen Teilen reicher und sorgfältiger als in den meisten anderen seines Gedichtes.

---

[1]) Spect. 321.

[2]) Arist. Poetik 23 (§ 11). Was aber den sprachlichen Ausdruck anlangt, so muß der epische Dichter auf ihn die meiste Sorgfalt in jenen gleichgültigen Partien verwenden, in denen weder die Charakterentwickelung noch die Reflexion besonders hervortreten soll, wogegen gerade eine allzu blendende Sprache die Charakteristik und Reflexion in den Schatten stellt.

## Zusammenfassende Schlußbetrachtung.

In der Einleitung haben wir hervorgehoben, daß als Stoff unserer Untersuchung einzig und allein die in die Romane eingestreuten theoretischen Sätze gelten sollten, daß nur aus diesen Stellen das Wesen des komischen Romans erkannt werden müsse. Daß diese Art der Betrachtung zweckmäßig sei, daß sie auf Ergebnisse hoffen könne, wurde an dieser Stelle mit gutem Glauben versichert, daß sie wirklich förderlich ist und ein eigentümliches Bild der gesamten Materie liefert, kann am besten eine Zusammenfassung des in der Untersuchung Geleisteten dartun.

Der realistische Roman des XVII. Jahrhunderts — das fanden wir — wird von zwei Sätzen getragen, die wieder und wieder erwähnt werden und die auf den englischen Roman einen heilsamen Einfluß hatten. Die beiden Sätze besagen, erstens, daß der Zweck des Romans Vergnügen und Belehrung sei, aber so daß beide ein Einziges bilden, daß die Belehrung in dem Vergnügen vermittelt wird; zweitens, daß dieser Zweck nur durch eine wahrhaft getreue Darstellung der menschlichen Natur zu erreichen sei. Diese Sätze stehen im engsten Verhältnis mit den Anschauungen des Cervantes, der selbst wieder in seinen ernsthaften Stellen den Geist des klassischen Altertums, das Ideal der Harmonie aller Teile, das Streben nach Klarheit und Einfachheit, nach vernünftiger Schönheit aufweist. Wir kamen so zu der Behauptung, daß es eine ungenügende Erklärung sei, zu sagen, der gesunde Menschenverstand allein habe sich im komischen Roman gegen die Ungeheuerlichkeit der Ritterromane gewandt, sondern daß als eine mächtige Triebfeder in der Auslösung des Realismus das Studium und die Verehrung der Alten betrachtet werden muß. Cervantes und Fielding verbindet im Einzelnen eine hohe Auffassung von der Darstellung der menschlichen Natur: es ist die Darstellung sub specie aeterni-

tatis. Bei Sorel fällt das gesteigerte Selbstbewußtsein auf, die feste Vertretung des neuen Wirklichkeitsideals: es rückt ihn unmittelbar neben Fielding. Dieses ist seine Meinung: ich kümmere mich nicht um die Leute, ich stelle die Dinge dar, wie ich sie finde. Durch die Verwendung des Burlesken in der Diktion wird Scarron ein Vertrauter Fieldings. Furetière und Fielding gehen zusammen in der Auffassung, daß ein Roman ein Epos sei und daß es der epischen Gattung keinen Eintrag tue, wenn sie in Prosa anstatt in Versen auftrete. Zu ihnen gesellt sich Cervantes, der denselben Gedanken ausdrückt. Furetières „Roman bourgeois“ ist als eine bedeutende Förderung der Materie des realistischen Romans zu bezeichnen, nicht der Form. Er sträubt sich sogar gegen eine Geschlossenheit, gegen eine Verknüpfung des Einzelnen. Die Ursache dieser auffälligen Erscheinung muß in dem Widerspruch gegen den idealen Roman gesucht werden.

Mit Marivaux wird der theoretische Gehalt durch das neue Prinzip des Gefühls bereichert. Eine enge Verwandtschaft besteht zwischen seinen Sätzen und denen Sternes. Das Gefühl bildet die Grundlage ihres Schaffens. Bei Marivaux und Sterne und auch bei Fieldung findet sich in gleicher Weise die Verehrung des Herzens gegenüber dem Kopfe, als Sitz des Verstandes. Was aus dem Herzen fließt, ist gut; für Mängel ist immer der Verstand verantwortlich. Fielding bezeichnet ein gutes Herz als unbedingt erforderliche Eigenschaft eines guten Schriftstellers. Das Prinzip des Gefühls gebiert die Anschauung aus sich, daß Inhalt und Ausdruck ein Einziges sind, daß ein großer Inhalt immer einen großen Ausdruck findet. Marivaux und Sterne verbindet die jedem Genie eigene Gewißheit, daß sie das Letzte unter einem inneren Zwange schaffen, sie verbindet die Form ihrer Romane, die Form zwangloser Unterhaltung, und die daraus entspringende Einführung von Digressionen in die Erzählung. In beider Theorie tritt hervor, daß das Gefühl nicht ein Verschwommenes, Dunkles ist, sondern ein Klares, Vernünftiges, in sich Gestaltetes. Marivaux, Fielding und Sterne verbindet die Rechtfertigung der Verwendung des Kleinen, der außerordentliche Fortschritt, daß alle Menschen der künstleri-

schen Behandlung zugänglich angesehen werden, der einfache Kutscher ebenso gut wie der König, da jeder Mensch ein Allgemein-Menschliches enthält. Smollets literarische Stellung ergab sich vollständig aus seiner Vorrede zu „Roderick Random". Sie deckt sich restlos mit den Sätzen der französischen Realisten des XVII. Jahrhunderts. Durch seine Auffassung vom komischen Roman als eines komischen Prosaepos tritt Fielding in eine Reihe mit den großen Epikern des Altertums. In dem Vergleich der epischen Sätze Fieldings und Addisons in dessen Besprechungen von Miltons „Paradise Lost" tritt eine nahe Verwandtschaft klar hervor. Es fällt auf, mit welcher Bestimmtheit sich Fielding der strengen Forderung des Aristoteles und Addisons von der Einheit der Fabel bewußt ist. In der Frage, ob Wit und Judgment im Genie zusammengehören, begegnen sich Fielding und Sterne. Addison trennt sich in diesem Punkte von ihnen, er schließt sich Locke an, der von Sterne verworfen wird. Fielding schätzt Bildung hoch, Addison ist versucht, durch die Unterscheidung von natürlichen und künstlichen Genies sie als etwas der Begabung Feindseliges zu betrachten. Doch ist das wahre Verhältnis von Bildung und Künstlertum im „Spectator" ausgesprochen. Bei der Behandlung der Frage des Wunderbaren und Wahrscheinlichen stellt Fielding als höchsten Gegenstand für den Dichter und Romanschriftsteller den Menschen auf, Addison will die Schilderung von Geistern nicht ganz verworfen wissen. Eine enge Verbindung knüpft sich zwischen dem französischen Roman, dem „Spectator" und dem englischen Roman durch die Forderung der Darstellung lebenswahrer Charaktere.

Dieses sind die Punkte, welche im Verlaufe der Untersuchung hervortreten und welche ein eigentümliches Bild der von uns betrachteten Literaturgattung bieten.

# Lebenslauf.

Ich, Ernst Leopold Wicklein, wurde am 29. April 1885 in Eisfeld (S.-Meiningen) geboren. Meinen ersten Unterricht erhielt ich in der städtischen Schule zu Römhild (S.-Mein.) und in der Bürgerschule zu Coburg. Ostern 1895 trat ich in die Sexta der Herzogl. Oberrealschule Ernestinum der letztgenannten Stadt ein und verließ sie Ostern 1904 mit dem Zeugnis der Reife. Darauf widmete ich mich an den Universitäten Jena und München dem Studium der englischen, romanischen und deutschen Philologie und Philosophie.

Herr Professor Dr. Wolfgang Keller machte mich auf die vorliegende Untersuchung aufmerksam und war immer bereit, die Arbeit durch seinen freundlichen Rat zu fördern. Ich spreche ihm auch an dieser Stelle meinen herzlichsten Dank aus.



